中国古代曲乐研究

ZHONGGUO GUDAI
QUYUE YANJIU

李俊勇 编著



河北出版传媒集团
河北人民出版社


目
录

今存日本唐乐古谱中的唐乐乐曲

⊙刘崇德　孙光钧

内容提要　日本唐乐源于我国唐代宫廷燕乐，沿袭了唐燕乐的宫廷乐舞性质，其乐谱分两个系统，一是唐人直接传谱，一是由日本遣唐使传谱。今存日本唐乐中保留的唐乐乐曲可考者共九十五首，日人创制的仿唐乐共四十一首。这些乐曲皆为器乐曲，并非是唐乐府曲辞的声乐谱，故不能直接将唐人诗词相配。燕乐不是词乐，词体是燕乐在由宫廷仪式向民间娱乐化的演变中，逐渐声乐化，形成倚声填词的曲子，而后蔚然发展为词曲之体。由此日本唐传乐曲结构亦可证唐代法曲结构为由序、破构成者，催、衮则是非法曲所有的胡乐节奏。而所谓“大曲”之定义并不在乐体结构，日本唐乐古谱标为“大曲”“中曲”“小曲”者皆有序、破，可能只是指乐曲篇幅的大小。

关键词　日本唐乐　燕乐　器乐　法曲　宫廷

我国唐初太常所奏宫廷燕乐实为华夷两制，一为清商部，即“九代遗乐”之清乐；一为其余诸部之胡乐。玄宗开元间于教坊另辟道调法曲，时称教坊法部，而“其声始出清商部”[①]。至玄宗天宝十三载（七五四）始诏令道调法曲与胡部新声合奏，并由太常将各部所奏法曲与胡乐新声“改诸乐

①［宋］陈旸：《乐书》，元刻明修本，卷一百八十八。

名”颁布天下。计凡十四宫调二百一十三曲，部当之别改由宫调之制。于是以太常律（相当于今之C调）为“律本”，以胡部律（相当今D调）为商，以清商法部律（相当今A调）为羽的宫调体系的宫廷燕乐得以确立，为后世之轨范，日本唐乐亦其流亚也。

日本唐乐大抵于天平四年（七三二）至昌泰（八九八）间，即我国唐玄宗开元、天宝至唐昭宗乾宁年间，由遣唐使带回以燕乐为主的宫廷乐舞器乐曲，形成以唐燕乐乐器，模仿唐燕乐舞演奏的宫廷雅乐，故又谓之遣唐乐。迹其遗谱，知此日本唐乐中多存我国唐朝旧乐古曲，其乐体、乐律宫调、器乐谱字亦与我国唐代燕乐一脉相承。既是日本唐乐实体文物之珍宝，与唐传古谱旧器共为我国唐乐之踪迹遗存，对研究我国唐代音乐，破解唐传乐舞古谱，其价值非唯“他山之石”可喻。

一、今存日本唐乐古谱

唐代传入日本之乐谱书籍，据日本宽平间（八八九至八九七）佐世在奥所辑《日本现存书目》之乐家一类，著录《乐歌》五卷、《歌调》五卷、《杂琴谱》百二十卷、《琵琶谱》十卷、《横笛谱》十八卷，另有《乐图》四卷、《阮咸图》一卷、《尺八图》一卷，皆散佚无传。唯古琴谱《碣石调·幽兰》一卷尚存，为南阳陈丘公明撰。已被黎庶昌于光绪八年（一八八二）刻入《古逸丛书》。另外，今存之唐燕乐谱尚有《五弦谱》一卷，为日本承和九年（八四二）过录唐大历八年（七七三）石大娘所传五弦琵琶曲谱二十二首。谱中之乐曲未能传入日本宫掖，故日本唐乐古谱中未有五弦定弦法，谱中《王昭君》《秦王破阵乐》《饮酒乐》《三台》诸曲与日本古谱如《三五要录》《类筝治要》所传亦不尽相同。

日本唐乐实为流传于日本之唐土乐舞，其乐谱盖亦分为两个系统，一是唐人直接传谱，另一是由日本遣唐使传授之谱。唐人传谱保留至今的有唐文宗开成三年（八三八），即日本承和五年，扬州琵琶博士廉承武所传调子品

二十七首（其中手弹二首），附于《南宫琵琶谱》中，谱后有承元间日本遣唐使藤原贞敏跋语：

大唐开成三年戊辰八月七日壬辰，日本国使作牒状付勾当官银青光禄大夫检校太子庶事王友真，奉扬州观察府请琵琶博士。同年九月七日壬戌，依牒状送博士州衙前第一部廉承武（字廉十郎，生年八十五），则扬州开元寺北水馆而传习弄调子。同月二十九日学业既了，于是博士承武送谱，仍记耳。

开成三年九月二十九日，判官藤原贞敏记①

从其他日本唐乐古谱看，藤原贞敏从唐朝带回乐舞不止于此，而此谱是直接传于唐扬州乐籍衙前第一部的琵琶博士廉承武之手。唐人直接传谱者又有唐武宗会昌五年（八四五），即日本承和十二年，乐师孙宾自海州沭阳县（今江苏连云港市沭阳县）赴日传授筝调子品十七首。编于日本弘安六年之《类筝治要》卷一按谱法后跋语曰：

私案：唐家乐师海州冰（沭）阳县孙宾，会昌五年（本朝承和）均乐谱持荐吾本朝。唯诸调而已，都应九（凡）十三（三）调。虽然悉不传习，统所得集注第二、第三、第四卷（调子品也）。②

此处文字多有错讹，后世征引皆沿其误。冰阳县之“冰”盖“沭”之误。海州即今江苏省连云港市，沭阳县即今江苏省沭阳县。“九”为“凡”之误，三即三。此则按语云唐朝乐师孙宾在会昌五年（八四五）即日本承和十二年，从海州沭阳县渡海而来本国，持荐（筝）调子品乐谱共计十三调，虽然未能全部传习，今将其录在集注的第二、第三、第四卷的调子品中。此按语当为《类筝治要》作者所写，上述错讹出于过录人之手。文中所谓“集注”，当即指《类筝治要》。细审此书之第二、第三、第四卷果为收

①《南宫琵琶谱》，日本宫内厅书陵部藏本。

②《类筝治安》，日本国立国会图书馆藏抄本，卷一。又，本文所引日本唐乐古谱如《类筝治安》《三五要录》《仁智要录》《怀中谱》《掌中要录》等，皆用自日本取得之复印件与缩微胶卷，这些乐谱今已影印收入我们主编的《现存日本唐乐古谱十种》（黄山书社），文中不再逐条儿出注。

入了壹越调、壹越性调、沙陀调、平调、大食调、器食调、双调、黄钟调、大黄钟调、水调、盘涉调、风江调、羽调共计十三调的调子品曲。其卷四壹越调中有一曲题为“调子”，并标明“孙宾谱十七中”。壹越性调中有《揽合》一曲，标为“大唐师孙宾谱”；《巾弦调子》标为“大唐孙宾谱”（天历御谱同之）；《小调子——格调明珠》标为“唐师孙宾谱”（为尧传本无相违）。综此书卷一按谱法后之按语与卷中乐曲解题所标记，孙宾传谱似为十三调十七曲，然可确考者仅如上四曲。孙宾所传十三调筝曲谱亦如廉承武的传琵琶曲谱，皆仅为品弦法与调子品曲，并未如日本现存唐大历八年（七七三）石大娘所传五弦琵琶谱，既有调子品，又有宫廷搬演之“乐曲”。盖因石大娘本教坊乐人，而廉承武、孙宾二人为“外方”乐人，未能接触宫廷乐舞。

我国唐乐由日人传谱，即间接传谱，从现存日本唐乐谱书中可征者，最早如日本太平——承元间的尾张滨主所传《皇帝破阵乐》（《三五要录》引《南宫横笛谱》）。据《三五要录》诸谱皆在此曲解题中提到“昔尾张滨主传云：此舞序四十拍子也，而遣唐舞生还本朝时忘八拍子也。”又，《类筝治要》在此曲下有一则按语：

倩按，《破陈乐》渡本朝曲三简也，当曲、散手、秦皇等。是曲最为重。

可知《皇帝破阵乐》《散手破阵乐》《秦王破阵乐》是作为同一曲的三个本子传入日本的。又如《苏合香》一曲，诸谱书皆标为日本延历间（七七九至八〇五）遣唐使和尔部鸿继传谱，并在此曲解题中记载其“一贴末、二贴飒踏忘之”不传本朝云云。其时正值唐德宗建中至贞元时期，为安史之乱后的恢复时期。又有数十首乐曲标为大户清上等日本宫廷乐师创作。有据可查的今传日本唐乐古谱中的近一百三十多首乐舞曲谱基本上是传之于日本乐人之手。至于最早将调子品曲与宫廷乐舞曲（即所谓乐曲）集于一体的日本唐乐乐谱当为延喜朝（九〇〇至九二二）时期贞保亲王所撰《南宫横笛谱》，此谱又被著录为《贞保亲王笛谱》《吏部大王龙笛谱》《新撰横笛

谱》。书中所收日本唐乐舞曲成为后世《三五要录》《仁智要录》《类筝治要》《怀中谱》以及舞谱《掌中要录》的主要资料。此书于今已散佚无存，其片鳞残角则保留在以上谱籍中。又有《宣阳殿笛谱》也屡被后世唐乐舞谱征引，但也已失传。不知与《南宫横笛谱》是否同为一书。此时贞保亲王还撰有《南宫琵琶谱》，此书至今尚存。唯仅有调子品十三种，另外至为珍贵的是书中附录藤原贞敏于唐开成三年（八三八）受扬州琵琶博士廉承武亲传之琵琶调子品谱二十七首，前面已经提到。而以笛律标定宫调并与琵琶、筝等弦乐对律（包括十三宫调体系）亦自贞保亲王始。这一点不仅为后世各类唐乐舞谱所沿用，并且是今天我们解读这些古谱，研究唐乐律调的一把入门钥匙。《类筝治要》作者在卷八《王昭君》解题下有这样一段按语：

此乐本朝绝了，而南宫从尺八谱吹出之。后代之美谈也，末学之兴隆也，感荷无强。

恐怕经过贞保亲王整理抢救的唐乐舞曲谱不只《王昭君》一首。其功绩确应让后代赞美与感荷。当时还有《天历御谱》《类聚筝谱》（备中守源撰）、由贺见《家怀谱》《院禅谱》（又称《博定木谱》）《桂亲王弦谱》《师季三位入道谱》以及《天王寺雅乐谱》等。今皆掩没，只有零曲残说见于现存日本唐乐谱中。收入《现存日本唐乐古谱十种》之《天王寺雅乐谱》仅残篇断简，恐亦非真传本。

存于今者，稍早为源博雅撰于康保三年（九六六）的《博雅笛谱》。此书在宫调与所收乐曲方面显然与《南宫横笛谱》不同。所收宫调仅有双调、黄钟、水调、盘涉、角调五调。谱中收有角调一曲，并在盘涉调数曲标为太簇角。此谱所收角调乐曲为现存日本唐乐古谱以及现存所有唐乐谱中所仅有。从其宫调与乐曲看，这是偏重于唐天宝十四载太常所颁十四宫调乐曲中胡部乐的乐谱。这与《南宫横笛谱》及这一系统的《仁智要录》《三五要录》等书偏重教坊梨园法部乐不同。另外此书将日本催马乐、高丽乐与唐乐混编亦是其特点。其后嘉保二年（一〇九五）大神惟季所撰《怀中谱》也是传于今世的横笛谱。从其所收七调四十八曲看，此谱并非是《博雅笛谱》

之脉延，而是宿祢大田磨家传之乐，但其中也不免受到《南宫横笛谱》的影响。

今存撰于应保三年（一一六三）源经信之《琵琶谱》，与之同时藤原师长（一一三八至一一九二）所撰《三五要录》《仁智要录》以及编于弘安六年（一二八三）的《类筝治要》（作者待查），编于正安四年（一三〇二）的《凤笙谱》（宋人净智抄）等诸谱书则皆沿《南宫横笛谱》宫调体系，广采诸家之说，网罗存世之曲，除日本傕马乐、高丽乐外，仅唐乐舞曲与调子品曲即已超过二百多首。并且乐谱体例更加完备，记谱更为详细。如解题一栏下就介绍了本曲源流、曲型、结构，甚至每部分的拍数，更注明有舞无舞。而抄于弘长三年（一二六三）的舞谱《掌中要录》保留了原藏于宫掖秘府的计五调二十二首舞蹈身段谱。这些乐舞谱资料为我们复原公元八世纪到九世纪期间日本唐乐的原貌提供了全面而详细的谱本。

另有见于著录之现存唐乐谱还有《春杨柳》琵琶谱（岩田家藏源）《三极秘曲谱》（嘉禄三年抄本）《三五中录》《三五奥秘抄》《安信荜篥谱》等。

这些乐舞谱的主要内容是“乐曲”，即日本宫廷雅乐乐舞曲。其源主要是我国唐朝的宫廷燕乐乐舞曲。其在日本的流传搬演以及结谱，皆在宫廷朝内，故一直保留与沿袭了唐燕乐的宫廷乐舞性质。从被《类筝治要》等征引的《院禅谱》及残存《天王寺雅乐谱》看，这些乐舞，尤其是作为天竺乐种的林邑佛乐流入寺院，作为了宗教礼仪的乐舞。这一点从我国唐宋以后出现的如《五台山佛乐》《智化寺古乐》《西安鼓乐》等洞经音乐看，作为宫廷礼仪的燕乐乐舞也确为流入佛道寺观，成为宗教礼仪器乐曲，而被保留至今。但其除了被打上朝代文化的印迹外，世俗化也极为明显。

二、日本唐乐古谱中的唐乐乐曲

作为宫廷雅乐乐谱，日本唐乐古谱中是将唐乐与日本傕马乐、高丽乐

分类并存的。而天竺乐或称林邑乐、扶南乐，作为佛曲收在唐乐曲中。今存日本唐乐古谱皆为器乐曲或器乐乐舞曲，并无我国唐代乐府、曲辞等声乐作品。今查日本唐乐古谱所收器乐曲大体分为调子品曲（或称调子、小调子）与乐舞曲（或称乐曲）。调子品在今存敦煌琵琶谱中称为品弄，宋姜夔《白石道人歌曲》中称为小品，其既是不同乐调的手法练习作品，更是小型器乐独奏曲。在日本唐乐古谱中保留的唐传调子品曲除《南宫琵琶谱》中附录的廉承武所传二十七调无名曲外，在《三五要录》中收有琵琶调子品风香调《丘泉》《陈太娘》《白力相》《生超》《杨真操》，返风香调《番假宗》《石上流泉》《将律音》（重收《丘泉》《白力相》），黄钟、返黄钟调《五娘》，清调、平调、双调《啄木》十曲。筝曲调子品中保留在《类筝治要》中有孙宾传谱的壹越调《调子》，壹越性调《揽合》《巾弦调子》《小调子——格调明珠》共四首。以上共计四十一曲。《类筝治要》卷二所列筝弦拨合品曲名中，盘涉调音有《玉床弹》《泊洧弹》《淡海弹》《凉风弹》《礒波弹》，壹越调音有《雍门三段弹》，作者皆标为大唐。其余诸曲名下或标为“村上天皇御制”或“村上圣主”或“光明皇后作”，“延喜圣主”“太政大长师长作”，可知标为“大唐”者当为传自唐土之曲。惜仅存曲名，其乐谱则无由寻觅。

上述四十一首调子品曲虽非如唐人原谱只标主干音，而是日本的主副音、过渡音、装饰音皆一一标出的详谱。并且从唐谱琵琶的“多用弦音”，到日谱的“多用柱音”，显示了唐乐谱向日本唐乐谱的转化。但这些曲子毕竟唐音犹存，是唐乐古谱中极为珍贵的一部分。以上调子品曲亦如敦煌琵琶古谱之品弄，皆为唐乐中所谓没有“入拍”之曲，故不标句拍“〇”号（即日人所称太鼓拍子），仅有顿（敦）号“、”（日人称放点）。这在日本保留的唐大历间石大娘《五弦谱》的六首调子品中也可看到。但此谱中其余十六首乐舞曲则是原来标有句拍的，而是被过录者遗漏失掉。

今存日本唐乐古谱中，乐曲（即乐舞曲）的数量远远超过调子品，包括日本宫廷乐师所创作之仿唐乐，其计一百三十六首。其中传自唐土者有九十

首，为：

壹越调十四首：皇帝破阵乐、后帝乐、春莺啭、玉树后庭花、团乱旋、回杯乐（回波乐）、韶应乐、饮酒乐、酒清司、河水乐、酒胡子、鸟（伽娄宾）、菩萨、胡饮酒。

沙陀调十首：陵王（即罗陵王，又称兰陵王入阵曲）、新罗陵王、狮子、大菩萨、小菩萨、凉州、弄枪乐、沁河鸟、壹德盐、安乐盐。

平调十八首：三台盐、皇麞、万岁乐、庆云乐、回忽、甘州、想夫怜、五常乐、裹头、勇胜、春杨柳、夜半乐、郎君子、小娘子、鸡德、倍胪、扶南、偈颂。

大食调九首：散手破阵乐、倾杯乐、贺王恩、武昌乐（道行用朝小子，破用太平乐，急用合欢盐）、打球乐、庶人三台、仙游霞、感恩多、轮鼓浑脱。

器食调五首：秦王破阵乐、还城乐、放鹰乐、苏芳菲、拔头。

性调（琵琶黄钟调，笛、筝平调）四首：长命女儿、千金女儿、安弓子、王昭君（以上二首《类筝治要》亦标为道调）。

黄钟调九首：赤白桃李花、赤白莲花乐、感城乐、安城乐、弄殿乐、散吟打球乐、皇帝三台、英雄乐、散手序。

水调四首：重光乐、平蛮乐、九成乐、泛龙舟。

盘涉调十六首：苏合香、万秋乐、宗明乐、苏莫者、鸟向乐、剑气浑脱、采桑老、鸡鸣乐、竹林乐、无歌、盘涉参军、鸟歌万岁乐（太簇角）、白柱（太簇角）、游字女（太簇角）、越殿乐、轮台。

角调一首：曹娘浑脱。

以上九十首中见于《教坊记》著录曲名、大曲名者有《抛球乐》《放鹰乐》《夜半乐》《破阵乐》《小秦王》《兰陵王》《团乱旋》《泛龙舟》《长命女》《想夫怜》《倾杯》《苏幕遮》（即苏莫者）《伴侣》（即倍胪）《醉公子》（酒胡子）《三台》《回波乐》《剑器》《采桑》《凉州》《甘州》《苏合香》《安公子》《感恩多》《玉树后庭花》《狮子》《后

庭花》（即玉树后庭花）《春莺啭》《兰陵王》二十首。其中《凉州》《甘州》《泛龙舟》《采桑》《（玉树）后庭花》《伴侣》（倍胪）《回波乐》（回杯乐）标为大曲。另外《教坊记》在舞曲中提到者有健舞《皇麞》，则总计出于教坊者二十六曲。见于天宝十三载颁布太常十四调曲名则仅有《破阵乐》《英雄乐》《春杨柳》《长命西河女》《三台》《赤白桃李花》《倾杯乐》《春莺啭》八曲。而以上八曲中有六首见于《教坊记》所著录曲，又有《苏合香》《破阵乐》《放鹰乐》《英雄乐》《倾杯乐》《打球乐》《饮酒乐》《越殿》《乌歌》《采桑》《三台舞》，以上十曲出现在唐人南卓在大中二年（八四八）至大中四年（八五〇）所写《羯鼓录》唐玄宗所制九十二曲中。其中又有《黄莺啭》，不知是否即《春莺啭》曲。还有《夜半乐》《倾杯乐》，见于段安节于乾宁（八九四）间所写《乐府杂录》。

以之可见，传入日本的唐乐主要成份是唐玄宗天宝间的教坊梨园法部乐。不过，在《教坊记》中标为大曲的八首乐舞曲，在日本唐乐古谱中已皆标为中曲。然日本唐乐所称大、中、小曲中之大曲似乎与我国六朝与唐初之大曲有别，当然也不排除在日本宫廷流传中发生了变异。传自唐土之九十五首乐曲中原有《鸟》（伽娄宾）《菩萨》《小菩萨》《陵王》（即罗陵王、兰陵王入阵乐）《狮子》《倍胪》（伴侣）《鸡德》《扶南》《偈颂》《赤白莲花乐》等十首本为天竺佛教曲，原在太常胡部。如《陵王》，即《兰陵王入阵曲》《倍胪》（伴侣）《武昌乐》在传入日本前已在教坊梨园法部。《兰陵王入阵曲》之乐舞在我国已绝迹于晚唐五代，而日本唐乐古谱中所存之乐与舞，皆为初唐之谱。故其或称此曲为《罗陵王》，或称《陵王》，盖此曲于佛乐中原称“罗陵王”也。其谱犹存乱序、荒序（八叠）与破之器乐详谱，踏舞身段详谱（见《掌中要录》第三卷秘曲）以及乱序之后的啭词（我等胡儿，吐气如雷。我采顶雷，踏石如泥。左得土力，右得鞭回。日光西没，东西若月。舞乐打击，渌渌长曲）。而所谓《新罗陵王》曲（又称团长乐）已经完全为天王寺佛乐，乐中又加入《倍胪》（见《类筝治要》卷七沙陀调下）。《赤白莲花乐》则是南都兴福寺与东大寺莲花会时的佛家乐

舞。但据《三五要录》所载也有宫廷舞师尾张秋吉的表演。《倍胪》即《伴侣》，虽为天竺佛乐，在日本唐乐古谱中或标为林邑乐，但恐怕是和教坊梨园法部曲一起传入日本，故此曲与其他佛曲仍归于唐乐，未像高丽乐与唐乐相别而单独成卷。其中《鸟》即《伽娄宾》（被我国古代译为迦陵频伽的妙音鸟），据《类筝治要》卷五引《明暹横笛谱》云“是妙音天降南天竺传此舞，婆罗门僧正见传（谱），犹不留唐地，直传日本也。”此曲是否确为直接由天竺传入日本，尚待详考。迦陵频伽之形象为我国唐辽时期壁画与出土文物习见形象。前引唐代南卓《羯鼓录》中有《鸟歌》一曲，或许与此曲有关，又《菩萨》为日本唐乐诸谱所收，又有大小《菩萨》之别。《类筝治要》综合《南宫笛谱》《明暹笛谱》《三五要录》与大治三年（一一二六）口传及妙音禅院载记，云亦僧正婆罗门菩提与佛哲师等所持传。并云当初欲以此乐登五台山供养文殊菩萨，受白头翁点化而转传日本国。据之此曲亦是如《鸟》（伽娄宾）“不留唐地，直传日本”者。近年我国学者有将此曲填配传为唐李白《菩萨蛮》词者，盖误以此曲为《教坊记》所著录《菩萨蛮》。即便有《教坊记》中《菩萨蛮》原乐谱，也只是乐舞器乐谱，并非乐府曲辞声乐谱，故不宜直接填配词体曲文。而《武昌乐》又称《武昌太平乐》，不知来源，其谱是以《朝小子》为道行，《太平乐》作破，《合欢盐》为急三部分组成，或是佛寺以《太平乐》（又称《五方狮子舞》）为中心，移入他曲，作为佛曲演奏的。这种情况，如《泛龙舟》，诸谱解题皆云为隋炀帝造，唐五月竞渡宴饮舞，而又云“此曲赞《法华经》之乐也”。这也或如我国宫廷燕乐衍为洞经音乐，宫廷礼仪乐舞成为宗教礼仪之乐。

散乐因唐玄宗的喜爱，多为教坊之习常肆业，故亦多见于《教坊记》著录曲目。日本唐乐古谱中也存有数首此乐之谱，如《弄枪乐》《裹头》《打球乐》《放鹰乐》《散吟打球乐》《苏莫者》（即苏幕遮）《剑气浑脱》《曹娘浑脱》《轮鼓浑脱》《盘涉参军》《采桑老》《拨头》《还城乐》《散手破阵乐》等。综众谱解题看，其中《裹头》《拨头》《剑气脱浑》都用作相扑之乐，《散手破阵乐》虽为“破阵乐之滥觞”，但已成为“相扑节

舞”。而所谓《轮鼓浑脱》，已被《南宫横笛谱》标明“此曲非乐，傕马乐也”，唐乐原貌已片断无存，故我们也未将此曲计入唐传乐曲中。《还城乐》有谱还附会为玄宗《还京乐》，实则其为林邑乱声，所谓“汉曲玩蛇乐也”。日本《信西古乐图》有此弄蛇图象。而又从此《信西古乐图》看，不仅上述乐曲，《苏芳菲》《安弓子》《狮子》等，亦已入百戏散乐之列。而乐谱中所言“崗突”“按摩”（传为大户清上作）皆为日本散乐乐舞术语，而不见于我国唐乐文献。

前面统计日本唐乐古谱中传自唐土之乐舞有二十七首见于《教坊记》曲目，即教坊梨园法部乐占了三分之一以上。所以称“教坊梨园法部”，盖自玄宗开元二年（七一四）以来教坊中置梨园，为教坊中专门教习法曲之地。故后世又谓之梨园法部，梨园法曲。法曲始于隋，兴于唐，亡于宋。宋人陈旸《乐书》卷一八八谓：

“法曲兴自于唐，其声始出清商部。”①

可知法曲初始属于清商部，亦为清乐。宋初法曲部仅存《望瀛》《献仙音》二曲。后此二曲销声无迹后，人们已不知法曲为何物，只能从唐人白居易描写《霓裳羽衣舞歌》诗中去想象揣摩这种乐体的体貌。诗中所叙《霓裳羽衣曲》为：

“散序六奏未动衣，阳台宿云佣不飞（散序六遍无拍，故不舞也）。中拍擘騞初入拍，秋竹竿裂春冰拆（中序始有拍，亦名拍序）。……繁音急节十二遍，跳珠撼玉何铿铮（《霓裳》破凡十二遍而终）。翔鸾舞了却收翅，唳鹤曲终长引声（凡曲将毕，皆声拍促速，唯《霓裳》之末，长引一声也）。”②

以之可知，《霓裳》曲之结构为：

散序六遍（或称六叠），无拍。

中序（遍数不清，《白石道人歌曲》中有《霓裳》中序第一，杨荫浏考

① ［宋］陈旸：《乐书》，元刻明修本。
②《白居易诗集校注》，中华书局2006年版，第1668页。

证当有十遍）有拍。

破十二遍。

长引一声作结。

今考日本唐乐古谱中上述教坊二十六曲中尚存法曲数首，并有其乐迹。唐代法曲曲目今仅见于《唐会要》卷三三诸乐条所载：

“太常、梨园、别教院，教法曲乐章等：王昭君乐一章、思归乐一章、倾杯乐一章、破阵乐一章、圣明乐一章、五更转乐一章、玉树后庭花乐一章、泛龙舟乐一章、万岁长生乐一章、饮酒乐一章、斗百草乐一章、云韶乐一章，十二章。”①

另外唐人白居易、元稹《法曲》诗提到《堂堂》《火凤》《春莺啭》三首，宋陈旸《乐书》提到法曲中可知为唐代者有《赤白桃李花》《霓裳羽衣》二首。以上乐曲见于日本唐乐古谱中的则有《王昭君》《倾杯乐》《破阵乐》《圣明乐》《玉树后庭花》《泛龙舟》《饮酒乐》《赤白桃李花》《春莺啭》九首。今存《圣明乐》谱在《仁智要录》中注为“兴福寺义操作”，故未计入传于唐土八十八首之内，则共为八首。而这八首乐曲在日本唐乐谱中虽未标明为法曲，但有着如白居易诗中所叙《霓裳羽衣曲》一样的乐体结构，即基本是由序、破等部分组成。如以下五首的结构：

倾杯乐：序拍子十六（此序断了）；破拍子十六；急拍子十六。

皇帝破阵乐：游声一叠无拍；序一叠拍子三十；破六叠拍子各二十。

赤白桃李花：序一叠拍子不清；破六叠拍子各八；结尾不清，可能同于《霓裳》。

泛龙舟：序拍子十六；破拍子十六；结尾不清。

春莺啭：游声无拍；序拍子十六；飒踏拍子十六；入破拍子十六；鸟声拍子二十；急声拍子十。

玉树后庭花：品玄上调子；三女序（初二序七叠，终一序八叠）。

而另两首如《王昭君》只注“拍子八”，《饮酒乐》“拍子二十”（二

①《唐会要》，中华书局1955年版，第614页。

贴），并无序、破。然《王昭君》一曲据《类筝治要》所讲在日本已绝响，是由南宫太子由荜篥谱吹出者，或为另一曲，不过如《倾杯乐》诸曲之由序、破构成之乐舞恰与白居易诗中所叙法曲《霓裳羽衣曲》相合，则法曲之谜可由此得以破解。国人自宋以来皆以白居易诗中所叙法曲结构误为大曲结构，而我们看日本唐乐古谱，不仅标为“大曲”者有序有破，其标为“中曲”“小曲”者亦有序破结构的。宋人王灼在其《碧鸡漫志》卷三谈到其所见宋宣和初之《霓裳羽衣曲》谱，是杂取唐人诗歌、故事，将《长恨歌》《连昌宫词》补缀成曲，所谓：

曲十一段，起第四遍、第五遍、第六遍、正攧、入破、虚催、衮、实催、衮、歇拍、杀衮。音律节奏与白氏歌注大异。则知唐曲今世决不复见。[①]

这是宋人对法曲的误解。宋人所作《霓裳羽衣曲》，其“音律节奏”肯定与“白氏歌注大异”。至于催、衮更是胡乐节奏，非法曲所有。当时乐家姜夔曾亲见唐人《霓裳》谱，并将其中中序第一叠译谱制词为《霓裳中序第一》，其在《太乐议》中指出：

凡有催、衮者皆胡曲耳，法曲无是也。[②]

今人亦将催、衮等结构移入《霓裳羽衣曲》中实是无据。《霓裳羽衣曲》未曾东传日本，但法曲的序破程序却被日本唐乐保留了下来（高丽曲中也有数曲用了序、破），使我们得以辨析法曲的音乐特点。以往我们以宋人所谱写连缀体《霓裳羽衣曲》作为大曲的典型，也将序、破作为大曲的结构特点。而从日本唐乐古谱中传自唐土之乐曲看，其标为大、中、小曲者皆有序、破体者，而其所谓大曲，既并非为六朝乐府大曲之“有艳、有趋、有乱……艳在曲之前，趋和乱在曲之后[③]”的结构形式，亦非宋人所描述的“正攧入破”有催有衮的曲体。可能只是指乐曲篇幅的大小。《唐六典》卷

① ［宋］王灼：《碧鸡漫志》，《中国古典戏曲论著集成》第1册，中国戏剧出版社1959年版，第129页。
② ［元］脱脱等，《宋史·乐志》，中华书局1977年版，第3052页。
③ ［宋］郭茂倩：《乐府诗集》，上海古籍出版社1998年版，第309—310页。

十四协律郎条言：

太乐署教乐：雅乐：大曲三十日成，小曲三十日。燕乐：西凉、龟兹、疏勒、安国、天竺、高昌，大曲各三十日，次曲各二十日，小曲各十日。[①]

日本唐乐作为宫廷雅乐或以唐太乐署为例，依曲之长短分为大、中、小三种曲型。而《罗陵王》（即《兰陵王》）之乱序一叠、荒序八贴，《春莺啭》《后帝乐》之飒踏，可能尚存初唐大曲之乐。前面我们提到日本延历间（七七九至八〇五），即我国唐德宗建中至贞元间日本遣唐使和尔部鸿继所传《苏合香》曲谱，为日本唐乐古谱中典型的“大曲”。《类筝治要》卷十五详载其谱，今摘录其解题部分，以见其例：

苏合香（新乐大曲　答舞　进走秃或退走秃）

舞出时吹调子（笙、筚篥）吹笛音取，次道行，破也。舞人舞台行立之后，序四叠，原五叠也。

游声：延历遣唐使和尔部鸿继忘却，不传本朝。

序一叠：拍子二十，但半叠八拍同不传本朝，仍用十二拍子。

二叠：鸿继同忘却，仍不传本朝，但有子细。

三叠：拍子等二，加临拍子之时等六，有四叠之时无临拍子。

四叠：拍子等二，加临拍子之时等六。

五叠：拍子等二，以五个叠切切弹之（序拍子二十，忘掉八拍，二三四五叠拍子各六十）。

飒踏：鸿继同忘却拍子二十。

入破：拍子二十，可弹四反或三反，略时一反。

急声：拍子二十五，可弹五反，自第二反加拍子（太鼓在秘说等）。以乐拍子号唐急（八拍子说秘之）。入破急声速弹（只拍子又有秘说）。

舞间首尾拍子三百四十一，又二百九十四，又说二百十二。舞入时吹道行，或用急声。舞人以苏合香（草也）为冠，仍为乐名也。

此曲也有游声、序、飒踏、入破、急声几部分，不知在唐土此曲为法曲

① ［唐］李林甫等撰《唐六典》，中华书局1992年版，第399页。

还是大曲。在传谱者忘却了序第一叠中八拍、飒踏的二十拍的情况下，全曲尚有三百拍之多。如果按每拍敲羯鼓八下，全曲即需击羯鼓二千四百下，可知此曲篇幅之“大”了。

上述日本唐乐古谱中乐曲皆为宫廷礼仪乐舞，非为乐府曲辞之声乐歌舞。然有的乐谱中尚有啭、咏之词保留下来，如《罗陵王》中有啭，已如前引。《甘州》一曲，《三五要录》引《长秋卿横笛谱》谓在三叠之后有“四叠咏”，其咏词为：

燕路灞山远，胡关易水寒。花花风藻动，浍浍阳使闲。残月芦花白，老花菊岸丹。竹惊暖露冷，桑落寒飙阑。

在《轮台》一曲中附录的咏词又有：

千里万里礼拜，奉勅安置鸿胪。我是西蕃国信，三郎常赐金鱼。

燕子山里食散，莫嘉盐声平回。共酌蒲桃美酒，相把聚踏轮台。

桂殿迎初岁，相楼媚早年。剪花梅树下，蝶燕画梁边。

此首乐舞据《仁智要录》所载，是承和朝大纳言良岑安世朝臣奉勅作舞，是以《轮台》为序，而以《青海波》为破，组合演出的。原曲为平调，演出时奉敕改在盘涉调，后世依之。据称咏词则是出自小野篁之手。而在日本唐乐曲中有咏者再如《河南浦》《柳花苑》，不仅其咏词，即其乐与舞亦皆为日本宫廷乐师创作。故乐舞中咏词是否为唐地乐舞中所有，已无法确定。又从现存日本唐乐古谱中看，在乐舞中不仅有咏，似乎还有唱。上述《轮台》是唯一保留着完整的乐舞咏唱全谱的作品。在《类筝治要》中搜集了诸谱书对此曲的乐舞演奏场记，文字内容甚为繁杂。今仅将所引《三五里书》中咏唱谱译写如下：

輪臺咏

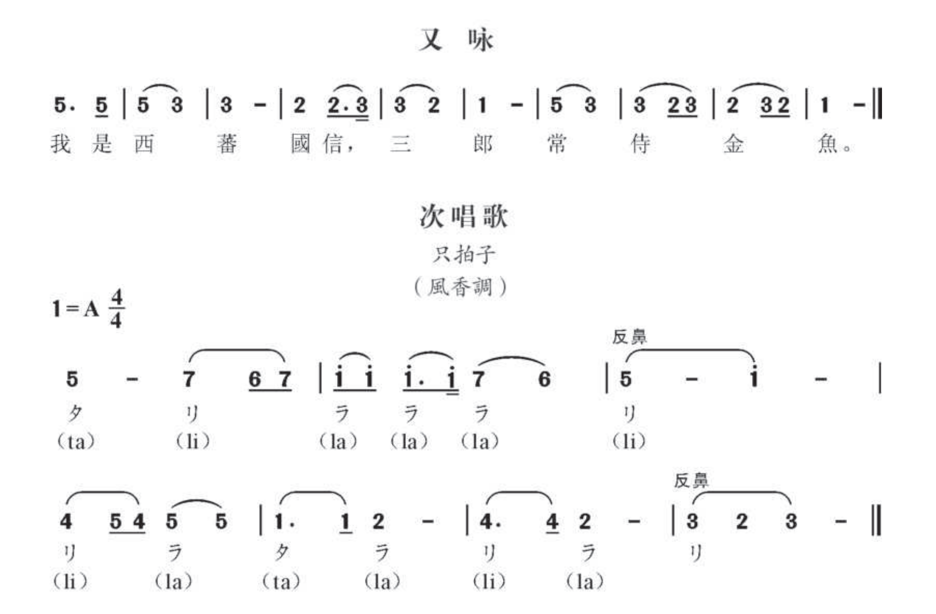
（琵琶返風香調）

1=G 2/4

6. 5 | 3 23 | 5 - | 6 5i | 56 6 | 6. 5 | 3 23 | 2 32 | 1 - ‖

千 里 萬 里 禮 拜，奉 勅 安 置 鴻 臚。

次垣代取音，先笙，次篳篥，次琵琶，次横笛，同時止。



以上咏唱是日本乐人配合乐舞表演所创作，而“唱歌”更无歌辞，只是发出“他”“哩”“拉”的音节，与原曲音乐并无关系。我们通过这些乐谱可以清楚地看出，作为宫廷雅乐的日本唐乐是一种器乐乐舞曲，并非是配有歌辞的声乐曲。这是由其本于我国唐代宫廷燕乐的性质所决定的。现存的唐代燕乐乐曲谱皆为器乐曲谱，并非是唐乐府曲辞的声乐谱，如果不加辨析地、盲目地硬将唐人所写诗歌作为这些乐曲的曲辞，不仅造成对乐曲的误解（如白居易《何满子》诗，本是其《听歌六绝句》之一，并非是歌辞，硬将《五弦谱》中《何满子》扯在一起；《柳花苑》本为日本久礼直仓所作，而配上五代毛文锡的曲辞），并且造成将器乐、声乐两种不同的乐体混淆不分，认为燕乐就是乐府音乐、词乐，因而形成音乐史、文学史研究上的误区。历史上始于隋、兴于唐的由清商法部与胡部新乐统于一体的宫廷燕乐，其性质首先是宫廷礼仪功能，其次是器乐乐舞，不是六朝乐府与唐宋词曲音乐的声乐性质。（清乐中《王昭君》《白纻》《堂堂》《泛龙舟》在初唐尚为有词可歌之乐府，但作为燕乐乐曲，亦仅留器乐乐舞形式。而原作为乐府

之声乐则未传。）不仅日本唐乐保留了唐燕乐的宫廷器乐乐舞性质，即在我国唐宋以来由宫廷流入寺院道观而成为宗教礼仪音乐的那些乐曲（被人们称为洞经音乐），也仍然保留着器乐曲的形式。只有那些无知庸人硬将这些乐曲填上古人诗词作品，迎合商业文化潮流的演奏（如将纳西古乐的某些曲牌填入唐宋元人诗词曲文演唱）。虽然燕乐不是词乐，词体不是燕乐的直接产物。但唐燕乐在由宫廷仪式向娱乐化的演变（《霓裳羽衣曲》即其例）中，在由教坊宫掖流向“外方”民间（不是由民间传入宫廷）过程中，逐渐有些乐曲声乐化，而形成了区别于前世乐府歌曲的所谓以乐拍为文句（“以拍为句”）的倚声填词的所谓曲子，而后蔚然发展为词曲之体，进而由声乐歌曲演为文体、戏曲。

为便于大家了解日本唐乐古谱中所保留了传于唐土的乐曲情况，今列表于下：

宫调	曲名	曲型	结构	收谱书目	备注
壹越调	皇帝破阵乐	大曲、新乐、有舞	有序、破	怀中、三五、仁智、类筝、掌中	舞谱存
	胡饮酒	小曲、古乐	序、破	三五、仁智、类筝	
	后帝乐	曲型不详，有舞	有序、破、飒踏	掌中	舞谱存
	春莺啭（天长宝寿乐）	大曲、新乐、有舞	破	怀中、三五、仁智、类筝、掌中	舞谱存
	团乱旋	新乐	破	怀中、三五、仁智、类筝	
	玉树后庭花	中曲、新乐、有舞	三女序	怀中、三五、仁智、类筝	
	回杯乐（回波乐）	中曲、新乐、无舞	三女序	怀中、三五、仁智、类筝	序失
	河水乐	新乐、无舞，曲型不详		三五、仁智、类筝	
	酒胡子（醉公子）	小曲、古乐、无舞		三五、仁智、类筝	

宫调	曲名	曲型	结构	收谱书目	备注
壹越调	酒清司	小曲、古乐、无舞		三五、仁智、类筝	
	饮酒乐	不详		三五、仁智、类筝	
	韶应乐	中曲、新乐、无舞		三五、仁智、类筝	
	鸟	中曲、有舞	有序、破	三五、仁智、类筝	林邑乐
	菩萨	中曲、有舞	有序、有道行	三五、仁智、类筝	林邑乐
沙陀调	罗陵王（兰陵王入阵曲）	中曲、古乐、有舞	乱序、荒序、破	三五、仁智、类筝、掌中	舞谱存
	新罗陵王（团长乐）	中曲、古乐、有舞	有破、有急	三五、仁智、类筝、掌中、琵琶	掌中为罗龙王
	狮子			怀中	
	大菩萨	不详	有序	怀中	
	小菩萨	不详	有序	怀中	
	凉州（最梁州）	中曲、古乐		三五、仁智、类筝	
	弄枪乐	中曲、古乐、有舞		三五、仁智、类筝	
	沁河鸟	中曲、古乐		三五、仁智、类筝	
	一德盐	小曲、古乐、无舞		三五、仁智、类筝	
	安乐盐	小曲、古乐、无舞		三五、仁智、类筝	
平调	三台盐	中曲、新乐、有舞	有序、破	三五、仁智、类筝、掌中	序失、舞谱存
	皇麞	中曲、新乐、有舞	游声、序、破、急	三五、仁智、类筝、怀中	
	万岁乐	中曲、新乐、有舞		三五、仁智、类筝、怀中、掌中	舞谱存
	庆云乐	中曲、新乐		三五、类筝、仁智	
	回忽	曲型不详，新乐、无舞		三五、仁智、类筝、怀中	
	甘州	小曲、新乐、有舞	有咏	三五、仁智、类筝、怀中、掌中	舞谱存

宫调	曲名	曲型	结构	收谱书目	备注
平调	想夫恋（想夫怜）	中曲、新乐		三五、仁智、类筝、琵琶	
	五常乐	曲型不详，新乐	有咏、序、破、急	三五、仁智、类筝、掌中	舞谱存
	裹头乐	中曲、新乐、有舞		三五、仁智、类筝、掌中	舞谱存
	勇胜	中曲、新乐	破、急	三五、仁智、类筝、怀中、琵琶	
	倍胪（伴侣）	中曲、有舞	换头	三五、仁智、类筝、怀中	林邑乐
	春杨柳	中曲、新乐、无舞	换头	三五、仁智、类筝、怀中	
	夜半乐	中曲、新乐、无舞		三五、仁智、类筝	
	扶南	小曲、新乐、无舞		三五、仁智、类筝	
	郎君子（老君子）	小曲、新乐、无舞		三五、仁智、类筝、怀中	
	小郎子（小娘子）	不详		三五、仁智、类筝	
	鸡德（庆德）	不详		三五、仁智、类筝	
	偈颂	不详		怀中	
大食调	散手破阵乐	中曲、新乐、有舞	有序、破、乱声	怀中、三五、仁智、类筝、掌中	舞谱存
	倾杯乐	中曲、新乐、有舞	有序、破、急	怀中、三五、仁智、类筝、掌中	舞谱存
	贺王恩	中曲、新乐、有舞		怀中、三五、仁智、类筝、掌中	掌中作小曲，南宫谱作古曲
	武昌乐	道行用朝小子，破用太平乐，急用合欢盐		三五、仁智、类筝	
	打球乐	中曲、新乐、有舞		三五、仁智、类筝	

宫调	曲名	曲型	结构	收谱书目	备注
大食调	庶人三台	小曲、新乐、无舞		三五、仁智、类筝	
	仙游霞	中曲、古乐、无舞		怀中、三五、仁智、类筝、琵琶	
	轮鼓浑脱	小曲、新乐、无舞		怀中、三五、仁智、类筝	
	感恩多	不详		三五、仁智、类筝	类筝入乞食调
器食调	秦王破阵乐	中曲、古乐、有舞		怀中、三五、仁智、类筝、掌中	舞谱存
	还城乐	中曲、古乐	有乱序、破	怀中、三五、仁智、类筝	
	放鹰乐	中曲、新乐		三五、仁智、类筝	
	苏芳菲	中曲、新乐、有舞		怀中、三五、仁智、类筝、琵琶	
	拨头	小曲、古乐、有舞		三五、仁智、类筝	
性调	长命儿女	中曲、新乐	有咏（咏词失）	三五、仁智、类筝、琵琶	
	千金儿女	中曲、新乐		三五、仁智、类筝	
	安弓子（案弓子、按弓子）	中曲、古乐、有舞		三五、仁智、类筝	类筝入道调
	王昭君	中曲、新乐、无舞		三五、仁智、类筝	类筝入道调
黄钟调	赤白桃李花	中曲、新乐、有舞	有序、破（序失）	三五、仁智、类筝、怀中、掌中	舞谱存
	赤白莲花乐	中曲、新乐、有舞		三五、仁智、类筝	舞为尾张滨主作
	感城乐	中曲、新乐、有舞		三五、仁智、类筝	
	安城乐	中曲、新乐、有舞		三五、仁智、类筝	
	弄殿乐（大天乐）	中曲、新乐、无舞		三五、仁智、类筝	

宫调	曲名	曲型	结构	收谱书目	备注
黄钟调	散吟打球乐	中曲、新乐、无舞		三五、仁智、类筝	类筝入水调
	皇帝三台	不详	不详	博雅、类筝	类筝有目无谱
	英雄乐	不详	不详	博雅、类筝	类筝有目无谱
	散手序	不详	不详	琵琶	
水调	重光乐	中曲、古乐、无舞		博雅、仁智、三五、类筝	
	平蛮乐	中曲、古乐、无舞		三五、仁智、类筝	南宫谱入平调
	泛龙舟	中曲、新乐、有舞		博雅、仁智、三五、类筝	
	九成乐	不详	不详	博雅	
盘涉调	苏合香	大曲、新乐、有舞	游声、序、飒踏、入破、急	博雅、仁智、三五、类筝、掌中	舞谱存
	万秋乐	中曲、新乐、有舞	序、破、急	博雅、仁智、三五、类筝、掌中、琵琶	舞谱存
	宗明乐	中曲、新乐、无舞		博雅、仁智、三五、类筝	
	苏莫者	中曲、古乐、有舞	序（急拍）、破	博雅、仁智、三五、类筝	
	鸟向乐	中曲、新乐、无舞		三五、仁智、类筝	
	剑气浑脱	中曲、有舞		博雅、三五、仁智、类筝	
	采桑老	中曲、古乐、有舞		博雅、三五、仁智、类筝	
	轮台		轮台为序、青海波为破	博雅、三五、仁智、类筝	咏为小野篁作
	鸡鸣乐	不详	不详	三五、仁智、类筝	

宫调	曲名	曲型	结构	收谱书目	备注
盘涉调	游字女	小曲、新乐、无舞		博雅、三五、仁智、类筝	博雅作太簇角
	越殿乐	中曲、新乐	破、急	三五、仁智、类筝	
	竹林乐	古乐		博雅、三五、仁智、类筝	
	白柱	小曲、新乐、无舞		博雅、三五、仁智、类筝	博雅作太簇角
	元歌	不详	不详	博雅	
	盘涉参军	不详	序、破	博雅	
	鸟歌万岁乐	不详	序、破	博雅	
	阿妫娘	不详	序、破	博雅	
角调	曹娘浑脱	不详	不详	博雅	

注：〔一〕表中“博雅”指《博雅笛谱》，“三五”指《三五要录》，“仁智”指《仁智要录》，“怀中”指《怀中谱》，“掌中”指《掌中要录》，“琵琶”指源经信《琵琶谱》。

〔二〕《青海波》已见于《轮台》曲中，此表未单独标出。倘将《青海波》《朝小子》《太平乐》《合欢盐》计入，共计九十五首。

〔三〕《团乱旋》曲有标为日本大户真绳作者（见一九九九年十月人民音乐出版社《中日音乐交流史》引《教训抄》）。但据《类筝治要》引《吏部王龙笛谱》云：“善舞此曲者有林直色、大户真绳等。”《三五要录》《仁智要录》所引《南宫横笛谱》亦同。据此，大户真绳非为此曲作者，而是善舞此曲者。《胡饮酒》在《三五要录》《类筝治要》亦无作者为大户真绳之说，故亦当出自唐土音乐。

以上表中共计十调九十五首乐曲（见上表注〔二〕）。依唐天宝十四调计，此表缺双调、道调、金风、太簇角、林钟角曲。按金风调，在天宝十三载太常所颁胡部新乐与道调法曲合奏后新乐名中未标调名，亦未见于后世。表中所标《博雅笛谱》所载角调《曹娘浑脱》或即林钟角曲，因其于《白柱》《游字女》《元歌》等曲已标为太簇角。又按此表中“性调”即唐天宝十四调中道调《王昭君》《安公子》诸曲，在《三五要录》中标为性调，而在《类筝治要》则是标为道调。综此，实际上表中仅缺双调乐曲。而在现存

日本唐乐古谱中是有多首双调乐曲的，但经细查，这些乐曲皆出自日本宫廷与寺院乐人之手，并非传自唐土，即所谓仿唐曲。综合各谱籍所收乐曲，可以确定为日本人创作的唐乐舞谱现存有八调四十一首：

壹越调（八首）：贺殿、河曲子、北庭乐、一弄乐、溢金乐、承和乐、一团娇、武德乐。

沙陀调（一首）：十天乐。

平调（一首）：永隆乐。

大食调（一首）：天人乐。

双调（三首）：春庭乐、柳花苑、长庆子。

黄钟调（八首）：西王乐、应天乐、清上乐、河南浦、圣明乐、长生乐、海青乐、和风乐。

水调（一首）：拾翠乐。

盘涉调（十八首）：秋风乐、感秋乐、万秋乐、大和万秋乐、金商万秋乐、元老万秋乐、慈尊万秋乐、唱歌万秋乐、神仙万秋乐、曼荼万秋乐、元和万秋乐、见佛闻法乐、弦歌万秋乐、宫唱万秋乐、慈尊来迎乐、普通万秋乐、贺唱万秋乐、慈尊成道乐。

兹依传自唐土乐曲之例，将现存日本乐人创作唐乐乐目列表如下：

宫调	曲名	曲型	结构	收谱书目	作者
壹越调	贺殿（嘉殿）	中曲、新乐、有舞	以嘉祥乐为破，嘉殿为急	怀中、三五、仁智、类筝	藤原贞敏、林直仓
	河曲子	不详		三五、仁智、类筝	藤原忠房
	承和乐	新乐、中曲、有舞		三五、仁智、类筝	大户清上、大户真绳、三岛武藏
	北庭乐	新乐、中曲、有舞		三五、仁智、类筝	传为大户清上、三岛武藏
	一弄乐（承天乐）	新乐、中曲		三五、仁智、类筝	大户清上作

宫调	曲名	曲型	结构	收谱书目	作者
壹越调	溢金乐（承果乐）	新乐、中曲、有舞		三五、仁智、类筝	大田丸、犬上是成、大户真绳
	武德乐	不详	序（失）、破、急	三五、仁智、类筝	藤原忠房作
	一团娇	不详		三五、仁智、类筝	传为大户清上
沙陀调	十天乐	中曲、古乐、无舞		三五、仁智、类筝	常世芳真
平调	永隆乐	新乐、无舞		三五、仁智、类筝	信朝臣
大食调	天人乐	新乐、中曲		三五、仁智、类筝	大田磨
双调	春庭乐（夏风乐）	新乐、中曲、有舞		掌中、怀中、三五、仁智、类筝、博雅	大田丸、大田艺成
	柳花园（柳花苑）	中曲、新乐、有舞		怀中、三五、仁智、类筝、博雅	传为久礼真茂
	和风乐	不详		类筝	役优婆塞
黄钟调	喜春乐	中曲、古乐、有舞	序、破	博雅、怀中、三五、仁智、类筝	僧安操
	长生药	中曲、古乐、有舞	序青柳歌、破高砂歌	博雅、三五、仁智、类筝	承和御制曲，信朝臣舞
	西王乐	中曲、古乐、有舞	序苇垣歌、破鹰山歌	博雅、三五、仁智、类筝	承和御制曲，犬上艺成舞
	应天乐	中曲、新乐、有舞		博雅、三五、仁智、类筝	大户清上、尾张滨主
	清上乐	中曲、新乐、有舞		博雅、三五、仁智、类筝	大户清上
	圣明乐	新乐		三五、仁智、类筝	僧义操

宫调	曲名	曲型	结构	收谱书目	作者
黄钟调	河南浦	中曲、古乐、时做舞承和	有咏	博雅、三五、仁智、类筝	尾张滨主作舞
	央宫乐	中曲、新乐、有舞		博雅、三五、仁智、类筝	传为林真仓
	海青乐	中曲、古乐、无舞		博雅、三五、仁智、类筝	大户清上、尿麿
水调	拾翠乐	中曲、古乐、有舞	序、破	博雅、三五、仁智、类筝	大户清上、尾张滨主
盘涉调	秋风乐	中曲、新乐、有舞		博雅、三五、仁智、类筝	常世乙真
	感秋乐	不详		博雅、三五、仁智、类筝	传为大户清上
	大和万秋乐	不详		怀中	待考
	金商万秋乐	不详		怀中	待考
	元老万秋乐	不详		怀中	待考
	慈尊万秋乐	不详		怀中	待考
	唱歌万秋乐	不详		怀中	待考
	神仙万秋乐	不详	序、破	怀中、类筝	待考
	曼荼万秋乐	不详		怀中	待考
	元和万秋乐	不详		怀中	待考
	见佛闻法乐	不详		怀中	待考
	弦歌万秋乐	不详	序、破	类筝、怀中	待考
	宫唱万秋乐	不详	序、破	类筝	待考
	慈尊万秋乐	不详	序、破	类筝、怀中	待考
	普通万秋乐	不详		怀中	待考
	贺唱万秋乐	不详		类筝	待考
	慈尊成道乐	不详	序、破	类筝	待考

注：表中“博雅”指《博雅笛谱》。“三五”指《三五要录》，“仁智“指《仁智要录》，“怀中”指《怀中谱》，“掌中”指《掌中要录》。

以上现存日本唐乐古谱中能够确定为日本人创作的乐曲共计八调四十一

首，比较传自唐土之乐曲缺少器（乞）食调、性调与角调曲，却多出双调乐曲。这些乐曲的作者有宫廷乐官舞师与僧院乐人，更有承和帝仁明御制。其中有些乐曲作者未在乐谱中标出。如《柳花园》（柳花苑）所收此乐之诸谱皆未提及此曲作者，《类筝治要》于此曲解题云："此曲可舞于柳苑，故号柳花苑也。"又云："《柳花苑》，阿夜歧利女体舞也，柳花苑主绫切从女也。"又云："此曲双调第一之秘曲也，但有《万春乐》时第二反。"按《万春乐》诸谱未载，其曲名与解题部分文字仅见于《类筝治要》之《和凤曲》后。解题中云："男踏歌用此乐之时，舞人着高巾子冠，南都泊氏笛吹之。"可见其曲杂以日本催马歌乐。《柳花苑》既与之并提，并综之其乐舞背景，故《柳花苑》可定为出自日本乐师之手。兹参考《教训抄》，暂定传为日人久礼真茂所作。

（作者：刘崇德，河北大学文学院；孙广钧，天津师范大学音乐与影视学院）

唐教坊曲《献天花》历史形态考论

⊙徐文武

内容提要　《献天花》为唐崔令钦《教坊记》所列载的盛唐教坊曲调之一，在曲调称名、曲调来源及入宋后以词调流播的状况均呈现相对复杂状态，在诸多方面体现着盛唐教坊曲调存在的历史形态，以及入宋后与词调演化和联结关系。

关键词　教坊曲调　献天花　词调

唐崔令钦《教坊记》所列载歌曲，盖唐开宝间所制，是盛唐教坊习用的流行曲调。这些教坊曲调，记录和反映着有唐一代鼎盛时期音乐文学发展状况。这些曲调于创始之时，俱应包含其本事或原始构成的形态和意义，如今其原声及始辞，大多已难以尽睹。然其历史形态中所包含的要素，包含着唐教坊曲调向宋词调转化的信息，同时也在多方面深刻影响了宋代词体文学的发生和发展。

一、曲调称名之异

此调首见载于崔令钦《教坊记》，列于三百四十馀支教坊曲之首[①]。由

①具体则为二百七十八支杂曲类之首。

唐至清，该曲调之称名在后世存在调名两出情况。《教坊记》首载调名“献天花”，后由宋至明，相关文献亦多载是名。如宋郭茂倩《乐府诗集》卷九十六《元稹法曲诗序》云：

《唐会要》曰：“文宗开成三年，改法曲为仙韶曲。”按法曲起于唐，谓之法部。其曲之妙者，有《破阵乐》《一戎大定乐》《长生乐》《赤白桃李花》，馀曲有《堂堂》《望瀛》《霓裳羽衣》《献仙音》《献天花》之类，总名法曲[①]。

宋陈旸《乐书·法曲部》云：

法曲兴自于唐，其声始出清商部，比正律差四，郑卫之间。有铙、钹、钟磬之音。太宗《破阵乐》、高宗《一戎大定乐》、武后《长生乐》、明皇《赤白桃李花》，皆法曲尤妙者。其余如《霓裳羽衣》《望瀛》《献仙音》《听龙吟》《碧天雁》《献天花》之类不可胜纪。[②]

明胡震亨《唐音癸签·唐曲》云：

《赤白桃李花》《望瀛府》《献仙音》《听龙吟》《碧天雁》《献天花》。按明皇尝制法曲四十余以上，六曲见陈氏《乐书》。法曲本隋乐，其音清而近雅，炀帝厌其声澹，曲终复加解音。明皇酷爱之，选子弟教之梨园，当时称梨园法曲也。[③]

然明代词律文献中多不闻此调。[④]至清康熙二十六年（1687），万树编《词律》，此调名始复出，并调载《散天花》，且注云“按此调与《朝玉阶》同”[⑤]。复至清康熙五十四年（1715）王奕清《御定词谱》，此调名亦作《散天花》，并在“词谱”第十六支“《散天花》一体”下注云：“唐教

①郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局1979年版，第1352页。
②陈旸：《乐书》，清文渊阁四库全书本，卷一百八十八。
③胡震亨：《唐音癸签》，清文渊阁四库全书本，卷十三。
④宋人所编词谱今多亡佚或残缺甚剧，自明代几种词谱问世，词谱编纂遂成风气。对于这支盛唐教坊曲调，编于明弘治七年（1494）周瑛《词学筌蹄》、万历二十二年（1594）张綖《诗馀图谱》、以及万历四十七年（1619）程明善《啸馀谱》中俱不见载，入清则有刊于康熙十八年（1679）赖以邠《填词图谱》等，亦无收此调。
⑤万树：《词律》，清文渊阁四库全书本，卷九。

坊曲名”，“双调，六十字。前后段各五句，四平韵。”[①]同书卷四十“词律”制同名词律，注曰“六十字”[②]。《教坊记》为今可见最早记录盛唐教坊曲名文献，是诸多丛书征引之源，该书既载调《献天花》，至清人词谱中却演为《散天花》，则此曲正名究竟如何，以及在流播过程中所发生的变迁等，均值得探究。较早注意到此调称名问题的是任半塘先生，在《教坊记笺订》“曲名”一节云：

献天花（一、清）为法曲之尤妙者！见《乐府诗集》九六。凡法曲，订为非胡乐。《词谱》卷一三：《散天花》，唐教坊曲名。查本书内（笔者按：指唐崔令钦《教坊记》），无《散天花》名，或即指《献天花》言。岂清初所见之传本，此曲作《散天花》欤？《羯鼓录》食曲内有散花，敦煌曲内有《散花乐》，未知有关否。[③]

任先生怀疑《御定词谱》所列载的唐曲《散天花》，虽与《教坊记》载名不同，但两者恐非二曲，称名之异或基于清初实有《教坊记》别本流传而作出的。在上文所引文献中，除崔氏《教坊记》而外，调载《献天花》者实居多，而在清代则多将《散天花》视为此曲正名。因此或有理由认为，虽有唐、宋、明等文献作《献天花》，但未必如所载。有证据表明，至迟在宋代，崔氏《教坊记》仍有原著足本传世。今所见《教坊记》则源于元明以来诸丛书本，其中尤以元末陶宗仪《说郛》为著，《说郛》本所录仅存二千八百余字，内容似较原著已大为减少，其后丛书多以此为蓝本，递相迻录。今人对《教坊记》的参订整理也多依赖涵芬楼明钞本《说郛》。《教坊记笺订》中亦屡次提到清初《教坊记》足本情况，在该书“唐代‘音乐文艺’研究发凡”中云：“如清初犹传之足本《教坊记》，明代犹传之足本《醉乡日月》、原编之《乐府杂录》、陆羽之《教坊录》。”[④]在该书“版本”中又强调：“本书传本情形，弁言中已大致述及。其原著足本，清初犹

①王奕清：《御定词谱》，清文渊阁四库全书本，卷十三。
②王奕清：《御定词谱》，清文渊阁四库全书本，卷十四。
③任半塘：《教坊记笺订》，台湾宏业书局1973年版，第63页。
④任半塘：《教坊记笺订》，台湾宏业书局1973年版，“发凡”第10页。

存”[①]；又云：“可知清初所见原著足本之内容，既非元明以来丛书本所曾有，势必源于宋，固可能在上述廿馀家宋说之，亦可能在其外”[②]；“清初沈雄《古今词话》、翟灏《通俗编》、及《渊鉴类函》等书所引，有出《说郛》本之外者，疑清初尚多见足本，并不为奇”[③]。另外任半塘先生还特别提到清钱曾《述古堂》及陆心源“皕宋楼”旧藏抄本，认为二本均颇有独到处，尤其是陆氏“皕宋楼”旧藏抄本，则格外令人期待。[④]很明显，在崔氏《教坊记》版本流传状况比较复杂情形下，如清初有不同于《说郛》的别本，并载名《散天花》，则其载乃不为无据，可谓另有渊源，即如《词律》《御定词谱》所载或来源于如唐陆羽（733—804）之《教坊录》以及其他亡佚别本，也未可知。

别本流传是此调称名之异的原因之一，另外，此调名在文献中两出的情况还可能与崔氏《教坊记》较为复杂的成书过程有关。据今本《教坊记》“自序”称，该著成书于唐天宝间（742—756），系作者于唐开元中为左金吾时所撰，“自序”末四句云：

开元中，余为左金吾仓曹。武官十二三是坊中人，每请禄俸，每加访问，尽为余说之。今中原有事，漂寓江表，追思旧游，不可复得。粗有所识，即复疏之，作《教坊记》。[⑤]

这段引文中“开元中，余为左金吾仓曹。武官十二三是坊中人”句，《教坊记笺订》与罗济平校点《教坊记》将“仓曹”二字归上，与下句“武官”断开，俱句读为“开元中，余为左金吾，仓曹武官十二三是坊中人”[⑥]，恐有不妥。据《唐六典》卷二十五“诸卫府”载：

---

①任半塘：《教坊记笺订》，台湾宏业书局1973年版，“版本”第4页。
②任半塘：《教坊记笺订》，台湾宏业书局1973年版，“版本”第7页。
③任半塘：《教坊记笺订》，台湾宏业书局1973年版，“弁言”第18页。
④该书述及崔令钦《教坊记》版本问题时云：“惟陆心源‘皕宋楼’书旧钞本，独有自序，今其书归日本，下中弥三郎称为‘异本’……希望此本真有特点，他日能于抄回，则崔氏原著面貌，或尚有大白之一日。”见“版本”第8页。
⑤董诰等：《全唐文》，中华书局1983年版，第4041页。
⑥崔令钦撰，罗济平校点：《教坊记：原序》，辽宁教育出版社1998年版，《笺订》第9页，罗济平校点第1页。

左、右金吾卫，大将军各一人，正三品；将军各二人，从三品。左、右金吾卫大将军、将军之职，掌宫中及京城昼夜巡警之法，以执御非违，……凡车驾出入，则率其属以清游队建白泽旗、朱雀旗以先驱，又以玄武队建玄武旗以后殿，余依卤簿之法以从。若巡狩师田，则执其左、右营卫之禁。凡翊卫翊府、同轨、宾图等五十府彍骑、卫士应番上者，各配所职焉①。

又据该书同卷《诸卫府·折冲都尉府》载：

长史各一人，从六品上；录事参军事各一人，正八品上；仓曹参军事各二人，正八品下；兵曹参军事各二人，正八品下；骑曹参军事各一人，正八品下；胄曹参军事各一人，正八品下。②

及“仓曹”条：

掌五府外处之文官职员，凡勋阶、考课、假使、俸禄、及公庙财物、田园、仓料之事，皆掌之。③

从中可看出：第一，左、右金吾卫为衙署机构称名，是京城内卫机构，最高军事主官为大将军、次为将军，下设长史、录事参军等诸僚属曹，仓曹参军为其中之一。第二，仓曹参军品秩为正八品下，属于下级军吏。第三，仓曹参军所司课职之一为掌管官员俸禄等事。

据此则可知，崔氏当日职在左金吾，位在仓曹参军，掌管武官俸禄等事。因其品秩和所司职位之故，才有下文“每请俸禄、每加访问”之事，即每有别属武官按期向他请俸，令钦则趁时向请俸者征询玄宗左右教坊等若干细节。如将“仓曹”二字归下，则不能明确作者其时具体身份和职司，致请俸之主体不明，每加访问事亦无从谈起。④崔氏当日以下级军吏身份，于玄宗宫禁之内事，自然无法亲自详获，其于《教坊记》之作，只能听闻于“武官十二三人”转述，这无疑会发生“误听”风险。

不独如此，益更增加误记风险者，还在于“自序”中所言之在“坊”

①李林甫：《唐六典》，明刻本，卷二十五。
②李林甫：《唐六典》，明刻本，卷二十五。
③李林甫：《唐六典》，明刻本，卷二十五。
④《全唐文》收《教坊记自序》，此句将“仓曹”归上，所断为是，从之。

中之“武官十二三”人。此虽言在“坊”中，然此“坊”并非指玄宗宫内教坊而言。唐玄宗设立内教坊于宫禁之内，为宫廷御用音乐机构。为加强对乐工的管理和调用，自隋始便有集中艺伎辟“坊”以别居之举措。但隋代之“坊”，实承传于西周闾里制度，即街市里巷之谓，乃市民聚居场所。里坊制三国时已颇盛行，曹魏邺城已形成格局，至南北朝则成为都城布局单元。《魏书》卷八《世宗纪》载：“九月丁酉，发畿内夫五万人筑京师三百二十三坊，四旬而罢。”[①]北魏后“里”改称“坊”，杨衒之《洛阳伽蓝记·开善寺》：“自延酤以西，张方沟以东，南临洛水，北达邙山，并名为寿丘里，皇帝所居也。民间号为王子坊”[②]；《旧唐书·食货志上》：“在邑居者为坊，在田野者为村。”[③]隋炀帝大业二年（606），太常少卿裴蕴奉炀帝之命，在关中（长安）辟专“坊”，将魏、齐、周等前朝乐人子弟凡三百馀人全部归置其中。“至六年（610），帝（隋文帝杨广）乃大括魏、齐、周、陈乐人子弟，悉配太常，并于关中为坊置之。”[④]又有（大业三年607）“冬，十月，敕河南诸郡送一艺户陪东都三千余家，置十二坊于洛水南以处之。”[⑤]隋代在乐工管理上辟专“坊”以别居，是历史上首次对乐人集中专门管理的开始，但是隋代所辟之“坊”，却仅具聚集之功，宫廷音乐机构职能仍由太常寺掌理，与玄宗教坊有着根本区别。

唐初“教坊”沿袭隋制，据《旧唐书·职官二》“内教坊”条云：“武德已来，置于禁中，以按习雅乐。以中官人充使。”[⑥]虽有此设，但实与隋代相同，仍以太常寺为音乐机构核心，唐初之“内教坊”与玄宗“教坊”仍有明显不同。对此，日本学者岸边成雄《唐代音乐史的研究》揭櫫甚详：“内教坊可解释为内教之坊，按‘内教’与古来‘女教’同意，宫廷内多用女教。‘坊’即工作场所，……唐代都市内乐伎聚居处，因而亦称为

①《魏书》，中华书局1974年版，第194页。
②杨炫之撰，周祖谟校释：《洛阳伽蓝记校释》，中华书局1963年版，第163页。
③《旧唐书》，中华书局1975年版，第2089页。
④《隋书》，中华书局1973年版，第374页。
⑤司马光：《资治通鉴》，中华书局1975年版，第1854页。
⑥《旧唐书》，中华书局1975年版，第1854页。

‘坊’，至于内教坊则系指受内教者聚居场所之意。”[①]因此相关文献中，“坊”“内教坊”“教坊”名谓在含义上似同而实异。据刘肃《大唐新语》卷十载：“开元中，天下无事，玄宗听政之后，从禽自娱。又于蓬莱宫侧立教坊，以习倡优蔓衍之戏。”[②]隋时尽括前朝乐工，数量大增，至唐玄宗设立教坊，乐工数量已斐然可观，便仿隋坊制，将乐工分为善歌与善舞两类，分别安置于宫外光宅坊和延政坊两坊，即习称为左右教坊。可堪注意的是，所安置者不仅有乐工，还包括其眷属。如此玄宗教坊实分为宫内与宫外两部，职能分别有所不同。宫内部分为乐工演艺场所，宫外两坊则为乐工眷属生活区域。上文自序中所言武官所处之“坊”，即指宫外两坊，与京城中其他里坊并无大异，据载在两坊居住者还有如掖庭局宫教博士刘仕环、左金吾卫大将军徐思倩等。玄宗教坊之宫内部分系属非对外公开机构，其个中详情，亦绝非外界所能轻易获知，宫禁之内乐工亦难获准与外界接触，此在《教坊记》中有明确记载：

每月二日、十六日，内人母得以与女对。无母，则姊、妹若姑一人对。十家就本落，馀内人并坐内教坊对。内人生日，则许其母、姑、姊、妹皆来对，其对所如式。[③]

按等级之别规定有别，宫内乐工即使与家人会面，时间与次数上也有明确限制。关于玄宗教坊的非公开性，岸边成雄在《唐代音乐史的研究》亦曾明确提到：

教坊系专门属于宫廷者。仅在宫城、大明宫、兴庆宫等诸殿楼内于皇帝“赐宴百官”或“曲江之宴”等时出场。仅一部分上流阶级人士，享受此种乐舞机会，大多数国民仅闻名而已。如教坊之乐妓与乐工出演时道经长安街道，必将万民争睹；然从无此种现象，此因皇帝之京城——大明宫——兴庆宫之间均有夹城，上演时往复行走，均可避免京城内百姓耳目。至于教坊当更非公开场所，故教坊乐妓，系绝对非公开者，如内人虽准许定期与其亲人

①岸边成雄著，梁在平、黄志炯译：《唐代音乐史的研究》，中华书局1973年版，第222页。
②刘肃撰，许德楠、李鼎霞点校：《大唐新语》，中华书局1984年版，第151页。
③崔令钦撰，罗济平校点：《教坊记：原序》，辽宁教育出版社1998年版，第1页。

会面，并赐进膳，表面上似系特殊厚待，但只准许坊内见面，故在行动上受有相当束缚。按民间妓馆限制外出，及一入妓馆无法轻易脱离；而教坊之束缚，更较此为甚。①

时逢宫廷演出转场，途经京城街道，也是从两宫夹城中通过②，并非招摇过市，而致引发万人争睹的局面。可见，玄宗宫内教坊设置以及搬演等全部细节，宫外几乎无缘了解。因此，《教坊记·自序》所言武官，亦非耳闻目睹，关于玄宗教坊细节，或来自于其为宫禁戍卫时较接近位置，或与光宅、延政两坊乐工眷属接触而得。总之，有关玄宗内教坊中的情形，如《教坊记》中所叙述内容，成一时难睹秘闻。其中各种情形为时人所关注，崔氏一旦获此相关内容，即留心撰述。然不论其本人还是坊中武官，俱非亲历其事者，口耳相传之下，则《教坊记》中对玄宗宫内教坊各种记载，包括曲调名在内，其精确性都大打折扣。

同时据“自序”，该书又为崔氏避安史乱军，留寓江表，出为丹徒令期间所追记者。其中有两点可堪追索，其一即所谓“追思旧游”，显然系指曾与其口述玄宗教坊细节之旧友，当日已离散四方，欲再求证，已不可复得。很明显崔氏对当年所闻，实有不足、不确之感，故有此叹。其二即“粗有所识，即复疏之”，说明崔氏于当日靠听闻所记者，亦仅粗陈梗概，并非详情，而于日后留寓期间，再加逐渐整理、缀补加工而成。从此种情形亦可判断，元陶宗仪《说郛》本《教坊记》篇幅甚短，仅二千八百余字，虽有残本之疑，但即使足本，数量恐怕也未必很多。综合上述因素，则愈增加《教坊记》所录“误听”和“误记”的可能性。况且，此曲称名之异，亦仅在“献”与“散”一字之差，二字音近易转，颇易混淆。如所录有误，则亦是在所难免之事。全面考察《教坊记》曲名，不独此调名两出，类似更明显失误还包括两名重出，如“泛龙舟”曲两出、“千秋乐”曲两出等。因此，关

① 岸边成雄著，梁在平、黄志炯译：《唐代音乐史的研究》，中华书局1973年版，第157页。
② 所谓“夹城”，两边筑有高墙的通道。唐长安城的夹城是唐高宗所修，高宗即位后，将其原来居住的兴庆坊改为兴庆宫，为方便上朝和外出，就在东城墙修墙一道，与原东墙形成一条夹道，专供宫内御用。

于《献天花》一调，如《教坊记》始载是名，郭茂倩、陈旸、胡震亨等则无由质疑，遂转相迻录，陈陈相因。上文所论仅就崔氏《教坊记》而言，实际上有理由相信，当日在崔氏以外，亦不乏对玄宗教坊事留意关注，且有所撰述者，如唐陆羽亦有《教坊录》，虽已亡佚，但如记调名《散天花》，则此调后世称名之异益不足为奇。

考宋人词调中，有《散天花》一调，虽存词不多，却非新创词调。《御定词谱》明确注云“唐教坊曲”，即为佐证。唐教坊曲调行于后世转化为同名或异名词调者甚多，而《献天花》并不在其中。此虽非个例，但恐怕也与此曲调载名不同有关。在宋及明、清词调中，屡有词调《散天花》，这似乎也可反证盛唐教坊曲调中确有《散天花》一曲，亦可证实任半塘先生对二者乃同曲异名的判断。对于这支曲调称名差异，今之学者一般未作区别，或将二者直接视为一曲。如王兆鹏、刘尊明先生主编《宋词大词典》：“《散天花》，唐教坊曲名，宋人借旧曲名另创新声。传词仅存舒亶一首，注云‘次师能韵。’师能，不知何许人，其原韵亦佚。”[①]认为《散天花》一调为宋人借《献天花》旧曲名另创，二者关系为同曲异名。总之，此调称名问题就现有文献尚不能给予定论。若清初确有《教坊记》之别本流传，并载调《散天花》，则或许即为此曲正名，又结合《教坊记》成书之种种因素，致崔氏当日记载不确，则唐、宋、明相关文献俱有误；抑或《献天花》曲名不误，而在后世文献流播中因音近而刊误而致曲调载名有别。

二、曲调来源与声、辞、舞形态

《献天花》曲调本事于文献无征，作为盛唐法曲，其来源犹可寻绎。“法曲”始于隋，兴于唐，盛行于开元、天宝间。以盛唐法曲音乐存在状况，其曲源似不外乎来自佛曲、道曲、胡曲与前代清商乐，而此调于四者中与佛曲关系尤堪注意。邱琼孙先生《燕乐探微》中说：

① 王兆鹏、刘尊明编：《宋词大词典》，凤凰出版社2003年版，第332页。

法曲以清乐为本，更羼杂小部分的外族乐，除外族乐外，又有道曲和佛曲。道曲模仿佛曲，佛曲也是外族乐，惟在一般性的乐曲外另成一派。

所谓仙曲、道曲，实即佛曲，道其词而佛其曲，南卓把道曲一并归入佛曲中，不为无见。……其文辞和思想，是中国道家的，其音乐和声调，很多是印度佛家的。①

邱老甚至直接认为“法曲之最初即佛曲”，源于梁武帝时期法乐。②此说不为无据，据《隋书》卷十三所载：

初武帝之在雍镇，……更造新声，帝自为之词三曲，又令沈约为三曲，以被弦管。帝既笃敬佛法，又制《善哉》《大乐》《大欢》《天道》《仙道》《神王》《龙王》《灭过恶》《除爱水》《断苦轮》等十篇，名为正乐，皆述佛法。又有法乐童子伎、童子倚歌、梵呗，设无遮大会，则为三陈。③

基于此观点，《献天花》作为法曲之一，最可能来源即是佛曲音乐。其曲名中所含“天花”，实来自梵语。在佛教经典中意指开在西方极乐净土的“天界仙花”，亦作“天华”。西晋法护《正法华经·光瑞品》：“所坐立处则有瑞应。天雨意华、大意华、柔软音华、大柔软音华。散世尊上及于大会四部之众。”此即四种“天花”，其中如“柔软音华”者，隋吉藏解之为：“曼陀罗华者，河西道郎云：天华名也。中国亦有之。其色似赤而黄，如青而紫，如绿而红。曼殊沙华者，亦天华名也。其色鲜白，无白能为喻。”④自佛法东渐，宝马驮经，高僧大德迻译，此词遂融入汉文化语境。汉译佛经中较早出现“天花”一词是西晋惠帝元康元年（291），于阗三藏无罗叉译《放光般若经》，卷六《雨法雨品》云：

尔时三千大千刹土、诸释提桓因及诸四天王各化作花，散佛菩萨及比丘

① 淩廷堪、林谦三、邱琼孙著，任中杰、王延龄校：《燕乐三书》，黑龙江人民出版社1986年版，第304—305页。
② 同上书，第309页。
③《隋书》，中华书局1973年版，第305页。
④ 有说此四种天花实即指莲花、优昙花、曼陀罗花、山玉兰。

僧，及散须菩提上，持是供养般若波罗蜜。诸天散花，应时普遍三千大千国土地，无空缺处，譬如敷坐也。虚空中花未堕地者，应时化成花交露台殊妙严事。[①]

之后则屡有“天花”或“天华”，如：“会中有一天女以天花散诸菩萨，悉皆堕落，至大弟子更着不坠。天女曰：‘结习未尽，故花着身；结习尽者，花不着身’。”[②]“时维摩诘室，有一天女，见诸天人闻所说法，便现其身。即以天花散诸菩萨大弟子上，华（花）至诸菩萨即皆堕落，至大弟子便着不堕。”[③]诸如此类记载不胜枚举，或以之验证诸菩萨向道之心，或以天花之抛洒或供养，辅之以盛大华丽仪式吸引信众投身参悟。散花供佛形式用以营造庄严吉祥或者福至人间的气氛，或以纷扬抛洒制造神韵飞扬，异彩纷呈景象。[④]而与此相关的作为佛教仪轨的“散花”的礼仪，常用于法会节日，所散之杂花，又不限于佛典中所记载的鲜花，甚至是纸花，置榼花与纸制莲瓣于花笼中，散花师一边吟唱伽陀，一边绕佛菩萨行走而散。尤其在吊唁佛陀涅槃行仪中，散花之举更是不可或缺。[⑤]而类似仪轨，不独见于佛教，道教斋醮仪式中也有大量存在。陆修静《太上洞玄灵宝授度仪》有多首咏唱步虚词，如“诸天散香华，倏然灵风起”，“灵风扇奇奇，清香散人衿”等。同时“散花”“天女”亦较多进入唐宋文人视野，有学者据《全唐诗》统计，发现以“天女”入诗者共十八首，崔湜、李峤、皮日休、皎然等作品中均有，有作者尚不止一首。而在宋诗中则更多。[⑥]

在相关文献中所载唐代佛曲调名则甚多，任半塘先生《敦煌曲校录》所收545首曲子辞中，佛曲数量达293首之多。在今存敦煌遗书中，有题名或拟题为《散花乐》写卷。任半塘先生曾名之曰“散花乐和声联章”，指出其所具有的佛曲音乐性质，并对声、辞、调作了分析，其中就有为取得良好传播

① 中华大藏经编辑局：《中华大藏经》第7册，中华书局2011年版，第78页。
② 华希闵：《广事类赋》，清乾隆二十九年华希闵刻本卷二十四。
③ 檀萃：《草堂外集》，清嘉庆元年刻本卷六。
④ 刘凌云：《“天女散花”考源释义》，《襄樊学院学报》2009年1月版，第22页。
⑤ 李小荣：《敦煌佛曲〈散花乐〉考源》，《法音》2000年10月版，第21页。
⑥ 杨瑰瑰：《〈维摩诘经〉文献与文学研究》，论文，华东师范大学，2012。

效果而产生的佛曲俗用倾向。如《百岁篇》以宋文帝帝业兴衰，参悟人生或阐扬因果，其余如《文淑子》《十二时》《婆罗门》《菩萨蛮》《归去来》等，而《献天花》即为这些俗用佛曲中之一。另外，唐南卓《羯鼓录・食曲》中有《散花》一曲，任半塘先生认为亦与《献天花》曲有关，可谓洞见。盛唐教坊法曲，本即是对佛道音乐的兼容，如颇具道家色彩的《霓裳羽衣》，原本即具印度佛曲名称《婆罗门》。将《羯鼓录・食曲》所存三十三只曲子，并与陈旸《乐书》所收“诸胡曲”对照，二者均有明显的佛道色彩，其性质也是佛曲无疑。基于此种性质分析，在《教坊记笺订・曲名事类》中，任先生将此曲调归为“释”类，可谓允当。总之，从汉译佛经“天花”与“散天花”进入到中土文化环境的过程，可以看出从最初颂扬佛法功用，逐渐转移进入到中土民间、宫廷，并被多所运用的过程，这个过程体现了《献天花》作为一支盛唐教坊曲调来源的多条线索。

盛唐教坊曲调于创始之时，俱应包含其本事或原始构成的完整形态，因文献缺失，其声、辞、调状态多业已模糊不清。玄宗教坊本乃集歌、舞以及器乐为一体的音乐机构，作为盛唐教坊流行曲目，其“被诸管弦”自是应有之义，亦自然包含音乐与文学两方面质素。任半塘先生确定此调“法曲”性质同时，并指出此曲具调、声、辞并存的存在状态。[①]此调在盛唐是具备完整旋律、节奏，配之以相应乐器，以擅长之歌者演唱的流行曲目。据上所见文献中屡称“法曲之尤妙者”，此曲当时或应风行一时，在诸多教坊曲中独擅胜场。从“声”而言，此调音乐风格应保留了佛曲的基本音乐特征，但亦不必视为纯粹的佛教音乐。因隋唐法曲本身来源多元化，佛、道、清商，或者杂糅混合。正如孙人和所云：“他如《教坊记》所载的曲中，《献天花》《归国谣》……等，皆望名而知其原为胡曲，或至少是受胡曲的影响很深。”[②]言受其影响则可，望名而归类似不必。因盛唐教坊曲在多种音乐元

① 郭集“杂曲歌辞”数卷中，列唐人乐府诗体，而以“曲”字命题者，为数甚多，实皆拟古之作，有辞无声，与此处二百余名，原本有调、声、辞者，并不相同。（任半塘：《教坊记笺订》，台北宏业书局中华民国六十二年版，第60页。）

② 孙人和：《〈词学讲义〉两种》，和西林整理，《词学》第三十二辑第305页。

素杂糅共生环境中生发，多元共生是其常态，即如宋南渡以后词调所据音乐亦多消亡，对其音乐调性已颇费推敲。

而就此调舞容性质而言，此调既列入次曲，当与大曲相别，即非大型舞蹈，而是小型娱乐型舞蹈。而从风格上来看，当属于软舞无疑。与《教坊记》《乐府杂录》所提及的健舞如《金手罗》《回波乐》《兰陵王》之类快捷劲健、节奏急促的力量型舞蹈相比，此舞当属“舞容娴婉，曲有姿容”一类，舞者服饰亦当如源于江南之清商乐舞女，着“碧轻纱衣裙襦大袖”之类。

此调在唐五代无传辞，敦煌写卷中亦不见载。宋以后除以《散天花》行世词作，并无《献天花》调名。这既有与上文所称此调称名的个案因素相关，同时也与其时曲不著辞的风气有关。郑樵《通志·乐略》云：“舞与辞相应，歌主声，舞主形。自六代之舞至于汉魏，并不著辞也。”[①]可见，时人所重者，惟在声与形，辞不在格外注意的范围，至唐犹然。即使郑樵已经意识到这个问题，其在论乐舞时也仅释舞名以及沿革，并不录辞。实际上，声与形最不易留存，而最易留存之辞，反而不录。这也是包括《献天花》在内之诸多盛唐教坊曲曲辞阙如的共性原因。

三、入宋后词调的考察

此词在宋属僻调，据《全宋词》，两宋词人中仅存舒亶《散天花》（云断长空叶落秋）一首，题序“次师能韵”。词叙写离愁别恨，抒发士大夫寥落失意之苦闷。《御定词谱》注云：“唐教坊曲名”，“双调，六十字。前后段各五句，四平韵。”词后又注云：“此调与《朝玉阶》同，只后段起句平仄异。”卷一三另载宋杜安世《朝玉阶》二首，词牌下注则云：“见杜安世《寿域词》。其调近《散天花》，然换头句平仄自不同也”，“双调，六十字。前后段各五句，四平韵。”如此则《御定词谱》将《散天花》与

①郑樵：《通志》，清文渊阁四库全书本，卷四十九。

《朝玉阶》视为两调收录，但详察两调，片数、结构、用韵等情形，似可作一调。唯杜词（春色欺人拂眼清）少一字，《御选历代诗余》卷三十七收此词注云："双调，五十九字"，万树《词律》卷九亦注："五十九字"。《御定词谱》注六十字，有误。另，词后注云："按，《寿域集》杜词二首，平仄如一，别无宋词可校。"且"别无作者，只此二首。"此为失察。谓别无宋词可校，蔡国强先生《中国韵文学刊》发文辨之甚详：

朝玉阶，收杜安世双调六十字、八平韵体一首，注云："《寿域集》杜词二首，平仄如一，别无宋词可校。"但《乐府雅词》载舒亶《散天花》一首，律与本调同，词如下：（词略）。该词与杜词所不同者惟后段首句七字平仄异，而《钦定词谱》因之竟另作一调，甚觉繁缛且不靠谱。词之一句而平仄异者多矣，如《鹧鸪天》首句多作仄仄平平仄仄（可平可仄），然亦有平平仄仄仄平（可平可仄）（如曾觌"故乡寒食醉酡颜"），莫非亦作二调处理？可知本调另有别名矣。然则所谓"别无宋词可校"者，亦谬。[①]

江卉《唐宋词调衍生关系》一文，从词调与近体诗关系角度，亦确定杜词《朝玉阶》之同调异名词调为《散天花》。[②]关于只此二首，则据上文所述，在宋有舒亶《散天花》一首，既题"次师能韵"，虽原韵已佚，则至少一首。[③]《朝玉阶》二首，元前计有四调。清顺康间词人吴绮尚有《朝玉阶·秋日》（秋老江关未易晴）一首，叹韶华易逝。清人存词较多，尚有康熙间孔传铎、钱芳标、屈大均等八人传词十余首。从宋后所存词看，所表现者无非感叹韶华易逝、情感缱绻之愁闷，不出要眇宜修之本色，应与盛唐教坊曲之本义与功用相去甚远。

（作者：徐文武，河北大学文学院教授）

① 蔡国强：《〈钦定词谱〉"无别首可校"考》，《中国韵文学刊》2015年2月版，第75—76页。（原文以黑白符号标平仄，为引述方便，改为平仄字标识。）
② 江卉：《唐宋词调衍生关系研究》，论文，厦门大学，2014。
③ 按，师能即吴师能，时任广南东路转运副使，与舒亶交。

乐府曲调《山鹧鸪》考论

⊙韩　宁

内容提要　乐府曲调《山鹧鸪》的题名“鹧鸪”，因“鹧鸪鸟”具有“南飞”的习性，所以在文人歌咏中往往赋予其“其志怀南”的含义。《鹧鸪》曲有其“守贞女”的本事，但在流传过程中受“鹧鸪鸟”含义的影响，而逐渐加入了“怀南”思乡的内容。《鹧鸪》歌清丽幽怨，多为女声演唱。吹鹧鸪是指吹奏鹧鸪笛，鹧鸪笛的声音类似鹧鸪鸣叫，有时也会被人模仿。鹧鸪舞是一种踏歌舞蹈，在北方亦有流传。

关键词　山鹧鸪　怀南之志　吹鹧鸪　歌鹧鸪　舞鹧鸪

郭茂倩《乐府诗集》“近代曲辞”收《山鹧鸪》一调，题解十分简单，引《历代歌辞》曰：“《山鹧鸪》，羽调曲也。”[①]仅说明其所属调式，其余皆未言明。以鸟名为题的乐府曲调较多，如《朱鹭》《雉子斑》《黄鹄》《鸡鸣》《鸿雁生塞北》《野田黄雀行》等等，题目中的“鸟名”并非简单的歌咏对象，往往在曲调的生成中承担着更为重要的作用。

---

①郭茂倩：《乐府诗集》卷八十，中华书局1979年版，第1131页。

一、“鹧鸪”含义考察

鹧鸪是一种鸟名，《太平广记》载：“鹧鸪，吴楚之野悉有。岭南偏多此鸟。肉白而脆，远胜鸡雉，能解冶葛并菌毒。臆前有白圆点，背上间紫赤毛。其大如野鸡，多对啼。”[①]鹧鸪鸟是生活在吴楚之地的一种飞禽，大小如野鸡，胸前有白点，背上有紫红的羽毛，喜欢两只对啼。鹧鸪若仅仅具有以上这些百科知识类特点，那么想必其难以进入文人的视野，出现于诗词歌赋之中。

据记载可见，鹧鸪鸟有一些奇异的习性，汉代《禽经》载：“隋阳、越雉，鹧鸪也，飞必南翥。《广志》云：‘鹧鸪似雌雉，飞但徂南不北也。’晋安曰‘怀南’，江左曰‘逐稳’。”[②]鹧鸪鸟具有朝南飞而不向北的特性。《酉阳杂俎》载：“鹧鸪飞数逐月，如正月，一飞而止于窠中，不复起矣。十二月十二起，最难采，南人设网取之。”[③]鹧鸪鸟实际上并不善于高飞，其飞行距离比较短，飞行速度比较快，多作直线短距离飞行，因此才有“飞数逐月”之说。崔豹《古今注·鸟兽》曰：“鹧鸪出南方，鸣常自呼，常向日而飞。畏霜露，早晚希出，有时夜飞，飞则以树叶覆其背上。”[④]崔豹描述更为鲜活，鹧鸪会“以树叶覆背”，向南而飞。综合来看，鹧鸪鸟被文人歌咏缘于两点，一是其南飞的习性，二是其特别的叫声。左思《吴都赋》最早提到鹧鸪：“鹧鸪南翥而中留，孔雀綷羽以翱翔。山鸡归飞而来栖，翡翠列巢以重行。”李善注曰：“鹧鸪，如鸡，黑色，其鸣自呼。或言此鸟常南飞不北，豫章已南诸郡处处有之。”[⑤]“鹧鸪南翥”，意为向南飞。鹧鸪本不善高空飞行，其将如何“南翥”，《太平广记》引《南越志》曰：“鹧鸪虽东西回翔，然开翅之始，必先南翥。其鸣自呼‘社薄

---

①李昉等：《太平广记》卷四百六十一，中华书局1961年版，第3778页。
②师旷：《禽经》，影印文渊阁《四库全书》第847册，商务印书馆1983年版，第683—684页。
③李昉等：《太平广记》引《酉阳杂俎》，卷四百六十一，第3777页。
④崔豹：《古今注》卷中，影印文渊阁《四库全书》第850册，第106页。
⑤萧统编、李善注：《文选》卷五，上海古籍出版社1986年版，第213—214页。

州。’”[①]可见，鹧鸪的南飞，仅仅是指其展翅时会朝向南方，而并非如候鸟般向南长时间地飞翔。

左思《吴都赋》“鹧鸪南翥而中留”意为夸耀吴都之繁盛，以至吸引南飞的鹧鸪在此停留。但此处“鹧鸪南翥”亦有更深之含义。前《禽经》引《广志》有云：“鹧鸪似雌雉，飞但徂南不北也。”《太平御览》引《异物志》曰：“鹧鸪，其形似雌鸡。其志怀南不思北，其名自呼‘但南不北’。”[②]鹧鸪南飞本是一种生活习性，但被赋予了人格特点后便成了“其志怀南”，怀南而不向北，坚贞不移。左思言“鹧鸪南翥”带有其志虽坚，亦难免被盛都吸引之意。

前文所引亦有关于鹧鸪叫声的描述，如“多对啼”“自呼其名”“其鸣自呼‘社薄州’”“其名呼飞‘但南不北’”，《太平御览》：“《薄州本草》云：‘自呼钩辀格磔。’李群玉《山行闻鹧鸪诗》云：‘方穿诘曲崎岖路，又听钩辀格磔声。’”[③]总的来看，鹧鸪鸟的叫声就是一种与鸟名发音类似的“嗻咕”的声音，重复多遍之后听起来确实像是“社薄州”“钩辀格磔”，至于“但南不北”则是有意与其习性相联系的结果。

鹧鸪的叫声一般称为“鹧鸪啼”，因被赋予了“其志怀南”的坚贞志向，“鹧鸪啼”也衍生出了新的解读。宋赵与虤《娱书堂诗话》言：

鹧鸪，其声格磔可听，世俗想像其音，或云“懊恼泽家”，或云“行不得哥哥”，盖方言不同，而歌咏亦各用之。韦庄《咏鹧鸪》诗云：“南禽无侣似相依，锦翅双双傍马飞。孤竹庙前啼暮雨，汨罗祠畔吊残晖。秦人只解歌为曲，越女空能画作衣。懊恼泽家非有恨，年年长忆凤城归。”山谷《咏李居士驯鹧鸪》云：“真人梦出大槐宫，万里苍梧一洗空。终日忧兄行不得，鹧鸪应是庳亭公。”韦用前语，黄用后语。[④]

“懊恼泽家”不常见，“行不得哥哥”或是“行不得也哥哥”经常出现

① 李昉等：《太平广记》卷四百六十一，第3778页。
② 李昉等：《太平御览》卷九百二十四，影印文渊阁《四库全书》第901册，第268页。
③ 李昉等：《太平御览》卷九百二十四，影印文渊阁《四库全书》第901册，第268—269页。
④ 赵与虤：《娱书堂诗话》卷上，丁福保：《历代诗话续编》，中华书局1983年版，第490页。

在文人的诗词中，如：

提壶卢何所得酒，泥滑滑、行不得也哥哥。（刘辰翁《大圣乐》）[①]

行不得也哥哥，途远山高奈何。（薛季宣《九禽言》）[②]

行不得也哥哥。瘦妻弱子羸牸驮，天长地阔多网罗。（邓剡《鹧鸪》）[③]

谁呼行不得，江上鹧鸪声。（陈璋《闽山杂咏》）[④]

忽听一声行不得，鹧鸪塘外鹧鸪啼。（金志章《鹧鸪塘》）[⑤]

“行不得也哥哥”可以表达行路之艰难，也可以表达亲人离别之伤感。鹧鸪啼的这一含义被化用在诗人吟咏鹧鸪的诗句中，最著名者莫过于郑谷的《鹧鸪》诗和辛幼安的《菩萨蛮（郁孤台下清江水）》。郑谷《鹧鸪》：

暖戏烟芜锦翼齐，品流应得近山鸡。雨昏青草湖边过，花落黄陵庙里啼。游子乍闻征袖湿，佳人才唱翠眉低。相呼相应湘江阔，苦竹丛深春日西。[⑥]

郑谷以此诗得名，时号为“郑鹧鸪”，此诗咏物抒情，“游子乍闻征袖湿，佳人才唱翠眉低”句表现了游子思乡，情人不忍离别之情，是鹧鸪啼“行不得也哥哥”含义之所本。“相呼相应”又与鹧鸪鸟的“多对啼”习性相合。情由物生，物中有情，情物合一，十分高妙。辛弃疾有《菩萨蛮》词：

郁孤台下清江水。中间多少行人泪。东北是长安。可怜无数山。　青山遮不住。毕竟江流去。江晚正愁予。山深闻鹧鸪。[⑦]

结句“山深闻鹧鸪”寓意深重。《鹤林玉露》云：“盖南渡之初，虏人追隆祐太后御舟至造口，不及而还。幼安因此起兴。‘闻鹧鸪’之句，谓恢

①唐圭璋编：《全宋词》，中华书局1965年版，第3214页。
②傅璇琮等编：《全宋诗》卷二四七七，北京大学出版社1998年版，第18724页。
③傅璇琮等编：《全宋诗》卷三五八一，第42791页。
④沈德潜：《清诗别裁集》卷十七，河北人民出版社1997年版，第336—337页。
⑤沈德潜：《清诗别裁集》卷二十七，第531页。
⑥《全唐诗》卷六七五，中华书局1999年版，第7799页。
⑦唐圭璋编：《全宋词》，第1880—1881页。

复之事，行不得也。”[1]幼安南渡后之余生都在牵系北伐，渴望收复故土，回归故乡。“山深闻鹧鸪”谓大宋恢复不得，更暗含幼安自忖此生恢复不得。幼安将其痛极却隐而难发之心绪刻画淋漓，因而此句历来触动人心，为人称道。

鹧鸪本是一种普通的鸟，因其习性和叫声之特殊，被赋予了新的含义。诗赋中的鹧鸪，往往已非单纯地歌咏鹧鸪鸟，如同咏柳而寓意离别、咏杜鹃而言悲痛，“鹧鸪”承担了诗人意欲表达的，或为执着坚毅，或为离别难舍，或为相思缠绵的情感。

二、《鹧鸪》曲、辞考述

郭茂倩《乐府诗集》收《山鹧鸪》一调，及其衍调《鹧鸪词》。《山鹧鸪》入崔令钦《教坊记》，属唐教坊曲。对《山鹧鸪》曲调本事来源记载不详，从徐凝《山鹧鸪词》可略知：

南越岭头山鹧鸪，传是当时守贞女。化为飞鸟怨何人，犹有啼声带蛮语。[2]

据徐凝诗基本上可以勾勒出《山鹧鸪》的本事：一个守贞女因思念难已，终而化为南越山头的山鹧鸪，啼鸣哀怨。但此曲的本事记载仅此一例，尚不能详细描述曲调的来源、创作、作者、演奏情况等信息。《乐府诗集》收《山鹧鸪》两首，未标作者，《全唐诗》标苏颋作：

玉关征戍久，空闺人独愁。寒露湿青苔，别来蓬鬓秋。人坐青楼晚，莺语百花时。愁多人自老，肠断君不知。[3]

二诗皆为思妇怀远，与本事中“守贞女”的形象并不完全相符，但其愁怨的情感、思念的主题是基本一致的。《山鹧鸪》后收唐李益和李涉作衍调《鹧鸪词》三首：

① 罗大经：《鹤林玉露》卷一，中华书局1983年版，第13页。
② 《全唐诗》卷四七四，第5415页。
③ 郭茂倩：《乐府诗集》卷八十，第1131页。

湘江斑竹枝，锦翼鹧鸪飞。处处湘阴合，郎从何处归。（李益）

湘江烟水深，沙岸隔枫林。何处鹧鸪飞，日斜斑竹阴。二女虚垂泪，三闾枉自沈。惟有鹧鸪啼，独伤行客心。

越冈连越井，越鸟更南飞。何处鹧鸪啼，夕烟东岭归。岭头行人少，天涯北客稀。鹧鸪啼别处，相对泪沾衣。（李涉）[①]

李益辞与苏颋《山鹧鸪》类似，皆为思妇主题。李涉辞则在思妇主题上加入了“行客”的内容，并且将其身份设定为“北客”。彭大翼《山堂肆考》云：“鹧鸪词，近代思妇之词曲也。”[②]由苏颋和李益、李涉之作亦可看出，《鹧鸪》曲抒写思妇情思是其创调之旨。

李益和李涉《鹧鸪词》在主题上对苏颋《山鹧鸪》有一定的扩展，但体式上皆为五言四句，李涉辞可以看做两段。体式上的统一是同一曲调的外在表现，《乐府诗集》因之将《山鹧鸪》和《鹧鸪词》收为同调。唐代另有多首《山鹧鸪》未收入《乐府诗集》，如白居易诗：

山鹧鸪，朝朝暮暮啼复啼，啼时露白风凄凄。黄茅冈头秋日晚，苦竹岭下寒月低。畬田有粟何不啄，石楠有枝何不栖。迢迢不缓复不急，楼上舟中声暗入。梦乡迁客展转卧，抱儿寡妇彷徨立。山鹧鸪，尔本此乡鸟，生不辞巢不别群，何苦声声啼到晓。啼到晓，唯能愁北人，南人惯闻如不闻。（白居易《山鹧鸪》）[③]

白居易诗但歌咏“鹧鸪”，为咏题之作，虽抒发迁客思乡之情，但仍为借物抒情，与《乐府诗集》收苏颋《山鹧鸪》辞不类，体式也非五言，可能并非乐辞，此应是郭茂倩未收之缘故。

值得注意的是，前文所论“鹧鸪”之含义，自汉代《禽经》即已称其“飞必南翥”，文人诗赋中亦歌咏“其志怀南”，以及将“鹧鸪啼”化为“行不得也哥哥”。但是《乐府诗集》所收苏颋《山鹧鸪》并未涉及“怀南”之情，仅为思妇愁怨。直至其衍调李涉《鹧鸪词》中的“独行伤客

①郭茂倩：《乐府诗集》卷八十，第1132页。
②彭大翼：《山堂肆考》卷一百六十，影印文渊阁《四库全书》第977册，第246页。
③《全唐诗》卷四三五，第4824页。

心”“天涯北客稀”等语才与鹧鸪之含义有了联系。每一个乐府曲调基本都具有创调本事，本事是曲调的根本属性，乐府曲辞的拟作一般不离本事，在流传的过程中，可能会出现对本事的细化、增补，甚至改编，但不会偏离故事的本源。《山鹧鸪》一曲的创调本事是“守贞女”的故事，苏颋作《山鹧鸪》基本源于本事，而至李益、李涉的《鹧鸪词》已开始偏离并渐与“鹧鸪”的含义相混杂，白居易等人的《山鹧鸪》则完全是赋咏“鹧鸪鸟”了。因此，仅从本事来看，苏颋《山鹧鸪》可收为乐府，而白居易诗未收。

由于鹧鸪“其志怀南”含义由来已久，深入人心，在实际的流传演唱中，乐府曲调《山鹧鸪》反倒会在“守贞女”思念哀怨的情感基础上，增加羁旅愁思的内容。本来“守贞女”的思妇情怀与游子思乡属于同一类型的情感，是文人抒写羁旅之情的两个方面，惯于将其合二为一。因此，虽然作为乐府曲调《山鹧鸪》自有其不同于“鹧鸪”含义的本事，但实际情况是在《山鹧鸪》的流传演唱中不可避免地与“鹧鸪”含义掺杂在一起，多表现了“怀南”之情。

《鹧鸪》曲尚有一点值得关注，李益和李涉辞中所咏皆将地域设定为“湘江”、吴越之地，即江南地区。因鹧鸪鸟产于吴楚之野、岭南之地，李白《醉题王汉阳厅》诗曰：“我似鹧鸪鸟，南迁懒北飞。”[①]《北梦琐言》言：“江南无野狐，江北无鹧鸪。”[②]《广东新语》言：“越鸟有三客，孔雀曰南客，白鹇曰闲客，鹧鸪曰越客。”[③]鹧鸪鸟具有特定的产地，以其为名的《鹧鸪》曲也多用吴楚之乐，或带有吴楚乐风。郑谷《席上贻歌者》：“花月楼台近九衢，清歌一曲倒金壶。座中亦有江南客，莫向春风唱鹧鸪。”[④]只因《鹧鸪》曲是吴越之声，才会引起江南游子的思乡之情。鲍溶《范真传侍御累有寄，因奉酬十首》其十：“岁酒劝屠苏，楚声山鹧鸪。春

①《全唐诗》卷一八二，第1863页。
②孙光宪：《北梦琐言》逸文卷四，中华书局2002年版，第442页。
③屈大均：《广东新语》卷二十，中华书局1985年版，第513页。
④《全唐诗》卷六七五，第7790页。

风入君意，千日不须臾。”[①]“楚声山鹧鸪”也可理解为《山鹧鸪》曲的音乐类型是楚声。《五灯会元》记载了一段禅语：

成都府昭觉辩禅师，上堂：“‘毫厘有差，天地悬隔。’隔江人唱鹧鸪词，错认胡笳十八拍。要会么？‘欲得现前，莫存顺逆。’五湖烟浪有谁争？自是不归归便得。”[②]

“隔江人唱鹧鸪词，错认胡笳十八拍”一句用来解释堂上偈语“毫厘有差，天地悬隔”，“隔江人”应指江北人，江北人唱起江南乐《鹧鸪》，不伦不类，只隔一江之远，但却有天壤之别，把江南名曲《鹧鸪》都唱成《胡笳十八拍》了。

三、吹鹧鸪、唱鹧鸪与舞鹧鸪

李白有《秋浦清溪雪夜对酒，客有唱山鹧鸪者》，描述了他所听到的唱《山鹧鸪》的情景：

披君貂襜褕，对君白玉壶。雪花酒上灭，顿觉夜寒无。客有桂阳至，能吟山鹧鸪。清风动窗竹，越鸟起相呼。持此足为乐，何烦笙与竽。[③]

李白听到的《山鹧鸪》是一种吟唱，这种吟唱不需要乐器伴奏，“持此足为乐，何烦笙与竽”。葛立方《韵语阳秋》认为这是效仿鹧鸪鸟叫声的吟唱：

许浑《韶州夜宴诗》云：“鸲鹆未知狂客醉，鹧鸪先听美人歌。”《听歌鹧鸪词》云：“南国多情多艳词，鹧鸪清怨绕梁飞。”又有《听吹鹧鸪》一绝，知其为当时新声，而未知其所以。及观李白诗云：“客有桂阳至，能吟山鹧鸪。清风动窗竹，越鸟起相呼。”郑谷亦有“佳人才唱翠眉低”之句，而继之以“相呼相应湘江阔”，则知《鹧鸪曲》效鹧鸪之声，故能使鸟

①《全唐诗》卷四八五，第5552页。
②释普济：《五灯会元》卷二十，影印文渊阁《四库全书》第1053册，第889页。
③《全唐诗》卷一七九，第1833页。

相呼矣。[①]

按照葛立方的解释，李白所听，与其说是“唱山鹧鸪”，不如说是“吹山鹧鸪”。据记载，有一种吹奏乐器名“鹧鸪笛”，《宋史・乐志》载姜夔进《大乐议》有言：“有曰夏笛、鹧鸪，曰胡卢琴、渤海琴，沉滞抑郁，腔调含糊，失之太浊。故闻其声者，性情荡于内，手足乱于外，《礼》所谓‘慢易以犯节，流湎以忘本，广则容奸，狭则思欲’者也。”[②]姜夔批评“鹧鸪笛”等民间私自制作的乐器，不合正律。《文献通考・物异考》载：“高宗绍兴二十一年（1151），……又都市为戏，加篦巾，披卧辣，执籐鞭，群吹鹧鸪笛，拨葫芦琴，效胡乐胡舞，长跪献酒。时狄患仅定，上念境土未复，将用夏变夷，命有司禁止之。与汉灵帝时胡舞、唐天宝胡服同占，皆服妖也。”[③]可见，南宋时期“鹧鸪笛”很流行，这一乐器并非中原所有，而是传自东南边域，《续资治通鉴》记乾道四年（1168）事：

臣僚言：“……而东南之民，乃反效于异方之习而不自知，甚可痛也！今都人静夜十百为群，吹鹧鸪，拨洋琴，使一人黑衣而舞，众人拍手和之，伤风败俗，不可不惩。”诏禁之。[④]

“东南之民”有夜间“吹鹧鸪，拨洋琴”唱歌跳舞的习俗，因“伤风败俗”而被禁止。“鹧鸪笛”应是一种吹奏声音如鹧鸪鸣叫般的笛子，此乐器并非起于宋代，唐时已有记载，郑谷《迁客》诗曰：“离夜闻横笛，可堪吹鹧鸪。雪冤知早晚，雨泣渡江湖。”[⑤]诗中所闻类似鹧鸪鸣叫的横笛声，可能就是“鹧鸪笛”。

李白所听未必是唱《山鹧鸪》，而许浑和郑谷诗中的描述应该才是演唱《山鹧鸪》的情景，如许浑《听歌鹧鸪辞》，诗前有序云：“余过陕州，夜

---

①葛立方：《韵语阳秋》卷十五，（清）何文焕：《历代诗话》，中华书局1981年版，第603—604页。
②《宋史》卷一百三十一，中华书局1977年版，第3052页。
③马端临：《文献通考・物异考》卷三百十，中华书局1986年版，第2436页。
④毕沅：《续资治通鉴》卷一百四十，中华书局1957年版，第3745页。
⑤《全唐诗》卷六七五，第7786页。

宴将罢，妓人善歌鹧鸪者，辞调清怨，往往在耳，因题是诗。”[①]诗人明确说明此诗为听妓人唱鹧鸪所作，诗中“南国多情多艳词，鹧鸪清怨绕梁飞”句描述了《山鹧鸪》清丽幽怨的风格。许浑另有《听唱山鹧鸪》诗：“金谷歌传第一流，鹧鸪清怨碧烟愁”[②]，句意与前诗类似。鹧鸪歌不仅清怨，而且多为女声演唱。如许浑《韶州韶阳楼夜宴》诗句“鸲鹆未知狂客醉，鹧鸪先让美人歌”[③]，郑谷《侯家鹧鸪》诗句“唯有佳人忆南国，殷勤为尔唱愁词”[④]，以及郑谷《鹧鸪》诗句“游子乍闻征袖湿，佳人才唱翠眉低”[⑤]。皆表明鹧鸪歌是女妓、佳人所歌。女声演唱与鹧鸪辞的思妇主题、鹧鸪曲的幽怨风格更为和谐统一。

《鹧鸪》歌在唐代传唱广泛，新罗国崔致远《钓鱼亭》诗曰：

锦筵花下飞鹦鹉，罗袖风前唱《鹧鸪》。占得仙家诗酒兴，闲吟烟月忆蓬壶。（原注：伏睹相公《在郓州诗》云：“酒满金船花满枝，双娥齐唱《鹧鸪词》。”又《钓鱼亭诗》云：“水急鱼难钓，风吹柳易低。”）[⑥]

从崔诗中可见《鹧鸪》是酒宴歌舞中常见的演唱曲目，并且还有双人合唱的形式。唐后《鹧鸪》曲仍在传唱，如王安石《春日席上》：“今日樽前千万恨，不堪频唱鹧鸪辞”，[⑦]高启《忆远曲》：“江桥水栅多酒垆，女儿解歌山鹧鸪”[⑧]，顾仲瑛《次韵刘孝章治中邀夏仲信郎中游永安湖》：“啄花莺坐水杨柳，雪藕人歌山鹧鸪”[⑨]，等等。

《山鹧鸪》可作为踏歌而配以舞蹈，顾况《听山鹧鸪》诗曰：“谁家无春酒，何处无春鸟。夜宿桃花村，踏歌接天晓。”[⑩]诗中描述诗人夜宿村落，与村民饮酒作乐，踏歌舞蹈欢乐达旦的情景，诗题的“山鹧鸪”应是

---

①《全唐诗》卷五三四，第6144页。
②《全唐诗》卷五三八，第6189页。
③《全唐诗》卷五三四，第6146页。
④《全唐诗》卷六七五，第7800页。
⑤《全唐诗》卷六七五，第7799页。
⑥陈尚君：《全唐诗补编》全唐诗补逸卷十九，中华书局1992年版，第310页。
⑦王安石：《王临川全集》卷三十三，世界书局1935年版，第187页。
⑧高启著、金檀辑注：《高青丘集》卷二，上海古籍出版社1985年版，第87页。
⑨朱存爵：《存馀堂诗话》，（清）何文焕：《历代诗话》，第793页。
⑩《全唐诗》卷二六七，第2951页。

舞蹈所配之踏歌。唐诗中常见“鹧鸪”和“鸲鹆”对举，如白居易《和梦游春诗一百韵》“酩酊歌鹧鸪，颠狂舞鸲鹆”[①]，元稹《酬乐天东南行诗一百韵》“舞态翻鸲鹆，歌词咽鹧鸪”[②]，张祜《戊午年感事书怀二百韵谨寄献太原裴令公淮南李相公汉南李仆射宣武李尚书》“鹧鸪词绮靡，鸲鹆舞蹁跹”[③]，曹唐《长安客舍叙邵陵旧宴，寄永州萧使君五首》“鹧鸪欲绝歌声定，鸲鹆初惊舞袖齐”[④]，诗中描述皆为欢宴歌舞场合，“鹧鸪”“鸲鹆”应是互文见义，二者指歌容，也指舞态。唐后鹧鸪舞仍有流传，如元蒋正子《山房随笔》记载杜氏妇作《北行诗》有“慵拈箫管吹羌曲，懒系罗裙舞鹧鸪”[⑤]句。

同时期与大宋对峙的金朝，似乎亦有鹧鸪舞的流传，孙楷第《也是园古今杂剧考》据元杨宏道《小亨集》七言长歌云：“舞鹧鸪乃女真乐，其乐器有鼓，有长管；其曲有四换头，每一换则休息片时。其舞则主人宴客时自为之，而诸妓为伴舞之人，盖本贵族家乐。大定、明昌此风最盛。”[⑥]孙楷第认定“舞鹧鸪”源自女真，表演于贵族人家，盛行于大定、明昌年间。鹧鸪出自江南，女真族生活在北域，两地相距甚远，似乎没有相习流传的可能。任半塘《唐声诗》亦揣测曰：“按鹧鸪非北鸟，女真舞鹧鸪，宜仍取法当时民间。”[⑦]但民间从未见过鹧鸪，如何取法？前论“吹鹧鸪”，因其风俗乃夜半歌舞且传自东南边民而被禁止，引《文献通考・异物考》中有“群吹鹧鸪笛，拨葫芦琴，效胡乐胡舞，长跪献酒”句，被禁一事发生高宗绍兴二十一年（1151），比大定（1161）时期早十年，“效胡乐胡舞”可以理解为源于南方、已传入中原的以鹧鸪笛等乐器伴奏的歌舞，其时已经胡化。胡化是一种双方互相影响的过程，《鹧鸪》曲接受了胡乐的改造，女真族亦

---

①《全唐诗》卷四三七，第4870页。
②《全唐诗》卷四〇七，第4542页。
③陈尚君：《全唐诗补编》全唐诗补逸卷十一，第220页。
④《全唐诗》卷六四〇，第7394页。
⑤蒋正子：《山房随笔》，（清）何文焕：《历代诗话》，第715页。
⑥转引自任半塘：《唐声诗》下编，上海古籍出版社2006年版，第108页。
⑦任半塘：《唐声诗》下编，第108页。

乐于表演江南曲调，二者共同作用下，使得典型的江南乐曲《鹧鸪》在塞北仍然流行，因此若说金地出现有“舞鹧鸪”亦是可能。另外，孙楷第言“其舞则主人宴客时自为之，而诸妓为伴舞之人”，非常类似于踏歌的形式，《资治通鉴·唐则天后圣历元年》：“尚书位任非轻，乃为虏蹋歌，独无惭乎！”胡三省注：“蹋歌者，连手而歌，蹋地以为节。”[①]欢聚饮宴之时诸妓围绕主人，边歌边舞，正是踏歌表演。

此外，在明清时期的广东地区还流行着一种踏歌，称为“踏鹧鸪”，屈大均《广东新语》载：“香山中秋夕，剧饮月下曰饾中秋，发引之日，役夫蹋路歌以娱尸，曰踏鹧鸪。”[②]“娱尸”是指丧葬作乐，谢肇淛《滇略·夷略》言：“父母亡，不用僧道祭，则用妇人祝于尸前，亲人各持酒物，聚百数人，饮酒、歌舞达旦，谓之娱尸。”[③]“娱尸”的风俗多现于东南沿海地区，《广东新语》所载“踏鹧鸪”即是娱尸活动中的歌舞，尽管没有更为详细的描述，但从其聚会饮酒、歌舞相伴的特点上，基本可以认定其与《鹧鸪》曲有一定的联系。

词调有《瑞鹧鸪》《鹧鸪天》，名称虽与《山鹧鸪》类似，但主题和体式绝不相同，《瑞鹧鸪》和《鹧鸪天》是七言形式，杨慎《词品》序曰：“若唐人之七言律，即填词之瑞鹧鸪也。”[④]且所抒之情无关乎思妇怨情、迁客游子、“怀南”之志，应该与乐府曲调《山鹧鸪》无关。

（作者：首都师范大学文学院）

①司马光：《资治通鉴》卷二百六，中华书局1956年版，第6533页。
②屈大均：《广东新语》卷十一，第340页。
③谢肇淛：《滇略》卷九，影印文渊阁《四库全书》第494册，第224页。
④杨慎：《词品》序，唐圭璋编：《词话丛编》，中华书局1986年版，第408页。

《阳关三叠》声诗、词曲和琴曲的曲调遗存述论

⊙田　园

内容提要　《阳关三叠》作为曲调的遗存主要被《魏氏乐谱》《九宫大成南北词宫谱》和历代琴谱所收录，其出现形式是以“声诗”“词和散曲”“琴曲”为主。《阳关三叠》在发展中的变化从曲谱上看，是一个由简到繁的过程。而在众多学者对它各版本的乐谱翻译中，工尺谱的理解和节奏的选择是使翻译出现差别的主要原因。

关键词　阳关三叠　魏氏乐谱　九宫大成南北词宫谱　琴曲集成

绪　论

《阳关三叠》是唐代著名诗人王维所作的七言绝句，在唐代即已享有盛誉，之后经过历代文人不断的艺术加工而演变成了词、琴歌等多种体裁形式。《阳关三叠》作为优秀的文学作品一直都是众多学者研究的对象。而现今对于《阳关三叠》的研究主要可分为两类：1.句叠研究；2.音乐结构研究。在句叠的研究中，罗漫《古曲〈阳关三迭〉考辨》[①]和孟文涛《唐时〈阳关三叠〉唱法》[②]是基于苏轼对《阳关曲》叠法上进行比较分析，其

① 罗漫：《古曲〈阳关三迭〉考辨》，《中南民族学院学报（哲学社会科学版）》，1988年第3期，第123—126页。
② 孟文涛：《唐时〈阳关三叠〉唱法》，《中国音乐学》，1991年第1期，第34—35页。

中孟文涛一文对《中文大辞集》中收录的寇准词［古阳关］与苏轼观点的比较，论证了苏轼所谓的“第一句不叠，后三句各叠一次”的叠法。金建民《阳关三叠是如何三叠的》①、陈秉义《阳关三叠研究札记关于该曲的叠法》②和王兆鹏《论〈阳关三叠〉的N种叠法》③都是对《阳关三叠》的体式结构进行分析研究。其中王兆鹏一文中将《阳关三叠》的叠法分为“齐言体原句叠”，“杂言体破句叠”和“杂言体增句及其他”三类，按时间的顺序，将历代出现的《阳关三叠》的叠法进行一一归纳整理，共统计出叠法22种。本文之后将用其在这篇文章中整理出的分类方法试对《阳关三叠》的琴曲遗存做简要分析。匡学飞《古琴曲〈阳关三叠〉的内涵展衍与叠加结构》④和李吉提《古琴曲〈阳关三叠〉的曲式结构特点——兼谈中国传统音乐结构的某些共性因素》⑤是结合琴歌《阳关三叠》的打谱情况来分析其叠法。在音乐结构的研究中，曹音《阳关三叠研究》⑥和杨荫浏《古曲〈阳关三叠〉的初步研究》⑦主要论述了《阳关三叠》的历史来源、部分琴谱的打谱情况，译谱的比较分析等方面。

上述对《阳关三叠》的研究多只是对其进行某一方面的论述，如叠句、琴曲等，却并未对其在以“诗、词、曲”为框架下的整体遗存现状进行整理，遂本文意在从声诗、词曲和琴曲三个方面对现存的《阳关三叠》进行归纳梳理，将所收集到的各种《阳关三叠》的版本进行整合并且进行对比分析，从而发掘它各种不同版本之下的意义。

① 金建民：《〈阳关三叠〉是如何三叠的》，《交响·西安音乐学院学报》，1987年第一期，第27—33页。
② 陈秉义：《〈阳关三叠〉研究札记关于该曲的叠法》，《中央音乐学院学报》，1998年第4期，第40—46页。
③ 王兆鹏：《论〈阳关三叠〉的N种叠法》，《文艺研究》，2011年第6期，第49—59页。
④ 匡学飞：《古琴曲〈阳关三叠〉的内涵展衍与叠加结构》，《武汉音乐学院学报》，1993年第4期，第11—16页。
⑤ 李吉提：《古琴曲〈阳关三叠〉的曲式结构特点——兼谈中国传统音乐结构的某些共性因素》，《中央音乐学院学报》，1995年第2期，第101—106页。
⑥ 曹音：《阳关三叠研究》，《黑龙江财专学报》，1986年第1期，第109—119页。
⑦ 杨荫浏：《对古曲阳关三叠的初步研究》，人民音乐出版社1956年版，第21—23页。

一、《阳关三叠》的历史溯源

（一）与“阳关曲”有关的声诗

历代描写阳关曲的声诗数量繁多，其中《全宋词》载12首，《全宋诗》载151首，《全金诗》载7首，《明遗民诗》载2首，《清诗别裁集》载1首。从各代总集中包含“阳关曲”的数量上看，《阳关三叠》在宋代还持续繁盛。而从内容上看，“唱阳关”“唱渭城”几乎是所有阳关诗中固定的表现方式，可见《阳关三叠》在当时已成为一种离别的象征在民间不断流传。

在历代流传的《阳关三叠》的版本中多为杂言体，现存齐言体《阳关三叠》主要收录在了《魏氏乐谱》和《九宫大成南北词宫谱》中。

（二）与“阳关曲”有关的词曲

历代描写《阳关三叠》的词曲中，《全唐五代词》载2首，《全宋词》载107首，《全元散曲》载33首，《全金元词》载19首。在统计中发现，《全宋词》中经常有将“阳关与断肠”联系在一起的词句，柳永有“一曲阳关，断肠声尽，独自凭兰桡”[①]，赵长卿有“阳关休唱彻，唱彻断人肠”[②]，张先有“莫唱阳关，真个肠先断”[③]之句，可见在宋代唱《阳关三叠》依旧是表达离别之情重要的表现方式，而其所体现的悲伤，犹似断肠。

（三）杂言体阳关三叠

在《阳关三叠》不断传唱的过程中，最初的版本已不可考，而涌现出越来越多的则是加入新内容的《阳关曲》，这种被扩充了的《阳关》，在本文中则简称为杂言体阳关。《全宋词》中无名氏词的［古阳关］是可考版本中最早的一种变体阳关。其主干部分仍是王维的《阳关三叠》：

渭城朝雨，一霎浥轻尘。更洒遍客舍青青。弄柔凝。千缕柳色新。更洒遍客舍青青。千缕柳色新。休烦恼。劝君更尽一杯酒，人生会少。自古富贵

---

①唐圭璋编纂；王仲闻参订，孔凡礼补辑：《全宋词》，中华书局1999年版，第一册，第32页。
②唐圭璋编纂；王仲闻参订，孔凡礼补辑：《全宋词》，中华书局1999年版，第二册，第1794页。
③唐圭璋编纂；王仲闻参订，孔凡礼补辑：《全宋词》，中华书局1999年版，第三册，第67页。

功名有定分。莫遣容仪瘦损。休烦恼，劝君更尽一杯酒，只恐怕西出阳关，旧游如梦，眼前无故人。只恐怕西出阳关，眼前无故人。①

而元曲收录了一首名为【大石调·古阳关】，其主干部分同样是王维的《阳关三叠》：

渭城朝雨浥轻尘，更洒遍客舍青青，弄柔凝千缕。更洒遍客舍青青，弄柔凝翠色。更洒遍客舍青青，弄柔凝柳色新。休烦恼，劝君更尽一杯酒，人生会少，富贵功名有定分。休烦恼，劝君更尽一杯酒。旧游如梦，只恐怕西出阳关，眼前无故人。休烦恼，劝君更尽一杯酒，只恐怕西出阳关，眼前无故人。②

与《全宋词》中出现的［古阳关］相比，《全元散曲》【古阳关】古阳关在内容上并没有增句，只是将部分句读做了稍加改变，依然能看出其应该是由词［古阳关］发展而来。

（四）琴曲中的《阳关三叠》

中华书局2010年新版三十卷《琴曲集成》共包括142部琴谱，其中收录《阳关三叠》的琴谱有33部，琴曲5首，琴歌28首。收录中最早版本《阳关三叠》为《浙音释字琴谱》中八段《阳关三叠》残谱。

二、《阳关三叠》作为声诗的遗存及其分析

（一）《阳关三叠》作为声诗的遗存

《魏氏乐谱》现出版了两本以明代凌云阁六卷本为版的译谱，分别是刘崇德先生2011年版《魏氏乐谱今译》和漆明镜2011年版《魏氏乐谱解析》。而由于魏皓已将《魏氏乐谱》卷一在明和五年（1768年）编辑刊行，所以包括《阳关曲》在内的50首乐曲已被不同的学者进行过译谱。

现出版的《九宫大成南北词宫谱》有刘崇德先生《新定九宫大成南北词

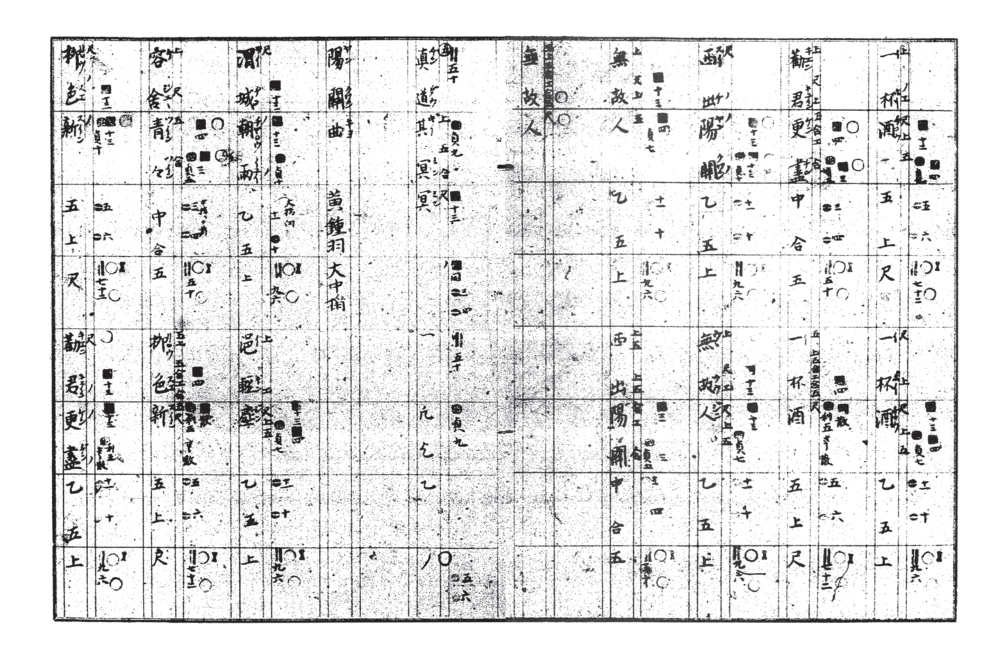
① 唐圭璋编纂，王仲闻参订，孔凡礼补辑：《全宋词》，中华书局1999年版，第五册，第3841页。

② 隋树森编：《全元散曲》，中华书局1964年版，第1707页。

宫谱校译》[①]，王正来先生《新定九宫大成南北词宫谱译注》[②]和傅雪漪先生《九宫大成南北词宫谱选译》[③]三种译谱。其中刘崇德先生和王正来先生版本翻译了整套的九宫谱，傅雪漪先生版只取词调和南北曲的一部分进行选译。另外在《中国古代歌曲七十首》[④]中也收录了《九宫》的部分译谱。

（二）《阳关三叠》作为声诗的遗存分析

《魏氏乐谱》原谱1[⑤]：



① 刘崇德校译：《新定九宫大成南北词宫谱校译》，天津古籍出版社1998年版。
② 王正来校译：《新定九宫大成南北词宫谱译注》，香港中文大学出版社2009年版。
③ 傅雪漪校译：《九宫大成南北词宫谱选择》，人民音乐出版社1991年版。
④ 王迪、张淑珍、修良编：《中国古代歌曲七十首》，中国文联出版公司1985年版。
⑤ 刘崇德：《魏氏乐谱今译》，河北大学出版社2011年版，第313—314页。

原谱2[①]：

①魏皓：《魏氏乐谱》，日本，明和五年戊子正月版。

谱3（刘崇德先生译谱）[1]：

阳 关 曲

（黄钟羽　大中掐）

1＝D $\frac{2}{4}$　　　　唐·王维

渭城朝雨　浥轻尘，　客舍青青

柳　色新，　柳色新。　劝君更进

一杯酒，　一杯酒，　劝君更进
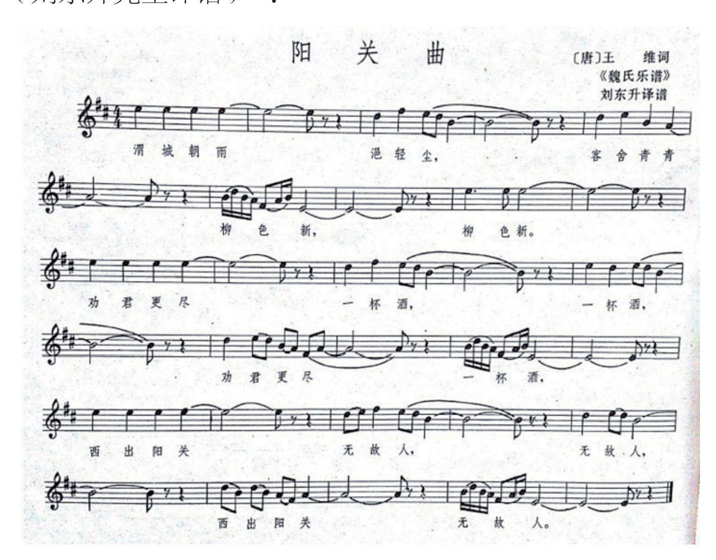
一　杯　酒，　西出阳关　无故　人，

无故　人。　西出阳关　无　故　人。

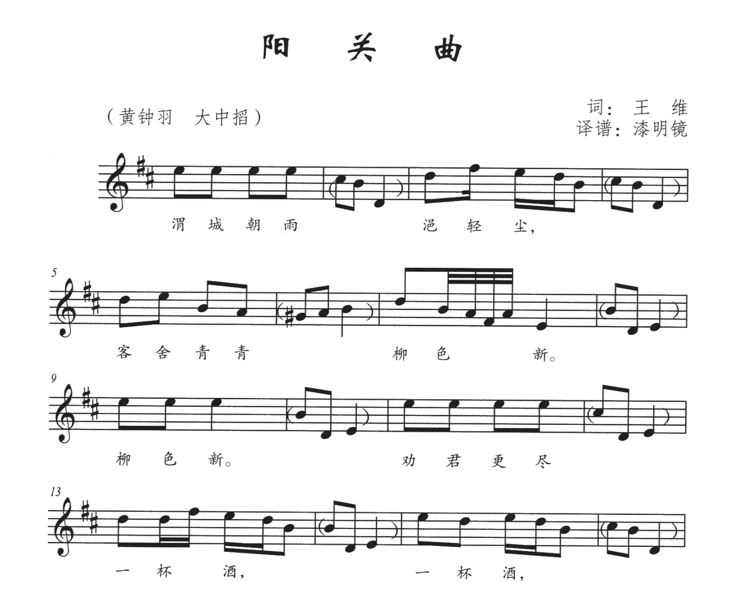
---

①刘崇德：《魏氏乐谱今译》，河北大学出版社2011年版，第23—24页。
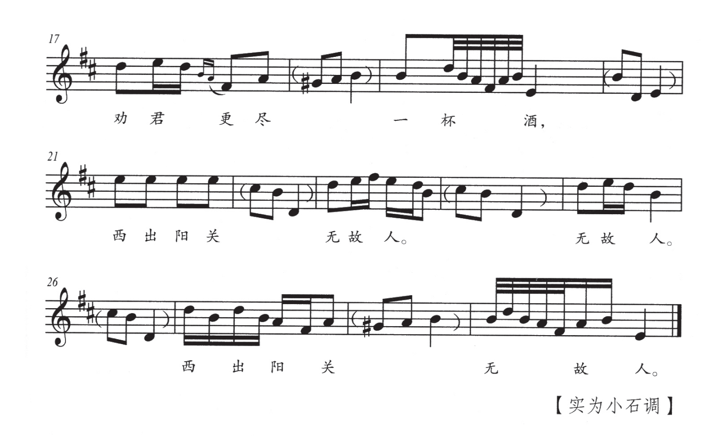
谱4（刘东升先生译谱）①：



谱5（漆明镜译谱）②：



① 王迪、张淑珍、修良编：《中国古代歌曲七十首》，中国文联出版公司1985年版。
② 漆明镜：《魏氏乐谱解析》，上海音乐学院出版社2011年版，第139—140页。

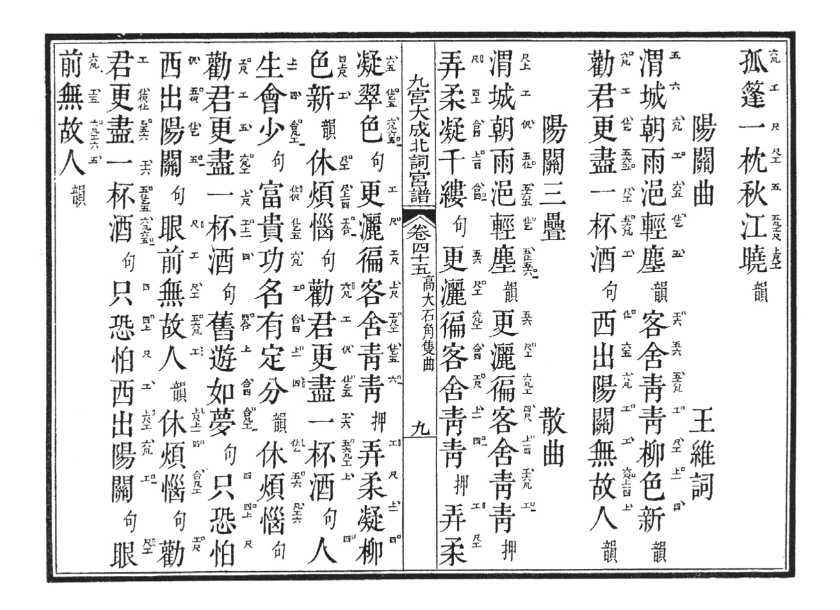


原谱一为明治十年版凌云阁六卷本，原谱二为明和五年芸香堂本。从三人译谱的情况上看，刘崇德先生《魏氏乐谱今译》一书中虽提到“译谱依例分为六卷，顺序亦依原谱”①，但就仅《阳关曲》一首则并没有按照六卷本译谱，而是按照最早刊行的明和五年本译，刘东升先生译谱的版本也用的是明和五年本。

从两个原谱对比来看，明和五年本虽是最早的版本，但字迹不清楚，每个字对在哪几个音上也没有凌云阁本一目了然。对比三人的译谱情况，在定调上，三人是一致的，同时也符合原谱。而在对乐谱翻译过程中三人则有一些不同。原谱中“柳色新”对应“五上五合工合五尺”八音，刘崇德先生和刘东升先生译谱中将“柳”字译“五上五合”，这是因版本不同造成，不多赘述。而漆明镜“柳”字省略“五”译“上”，则和凌云阁版原谱并不相符。《魏氏乐谱》中一格为一拍②，则本人认为因“柳”对应“五上”为半拍，“色”对应“五合工合”半拍，最后“新”对应“五尺”一拍。在节奏上，刘崇德先生和漆明镜按2/4拍译谱，而刘东升先生则是按4/4拍译谱，按照一格为一拍来译，这种节奏在处理上是有一定问题的。但从《中国古代歌曲七十首》中收录的此谱来看，谱旁并没有配任何文字说明，所以无法再做进一步考证。

①刘崇德：《魏氏乐谱今译》，河北大学出版社2011年版，第1页。
②刘崇德：《魏氏乐谱今译》，河北大学出版社2011年版，第1页。

谱6《新定九宫大成南北词宫谱》原谱[①]：



孤篷一枕秋江曉 韻

陽關曲

王維詞

渭城朝雨浥輕塵 韻 客舍青青柳色新 韻 勸君更盡一杯酒 句 西出陽關無故人 韻

陽關三疊
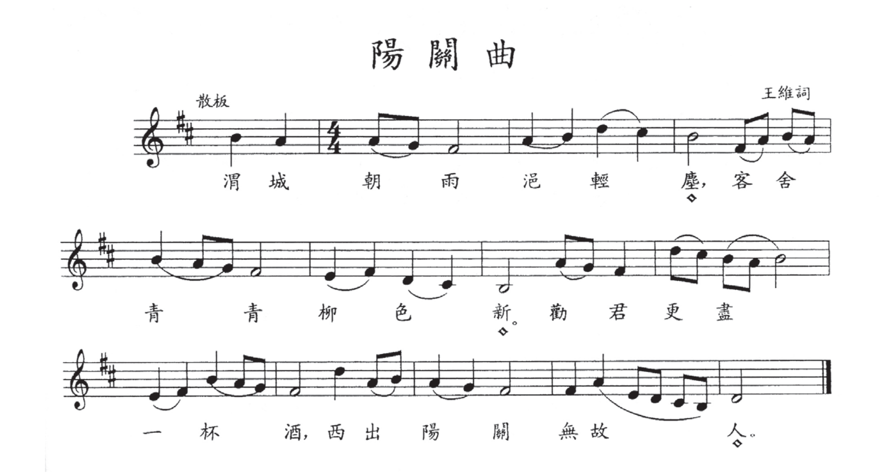
散曲

渭城朝雨浥輕塵 韻 更灑徧客舍青青 押 弄柔凝千縷 句 更灑徧客舍青青 押 弄柔

九宮大成北詞宮譜 卷四十五 高大石角隻曲 九

凝翠色 句 更灑徧客舍青青 押 弄柔凝柳色新 韻 休煩惱 句 勸君更盡一杯酒 句 人生會少 句 富貴功名有定分 韻 休煩惱 句 勸君更盡一杯酒 句 舊遊如夢 句 只恐怕西出陽關 句 眼前無故人 韻 休煩惱 句 勸君更盡一杯酒 句 只恐怕西出陽關 句 眼前無故人 韻

谱7（刘崇德先生译谱）[②]：



① 刘崇德主编：《中国古代曲谱大全》，辽海出版社2009年版，卷三，第1715页。
② 刘崇德校译：《新定九宫大成南北词宫谱校译》，天津古籍出版社1998年版，第2503页。

谱8（王正来先生译谱）①：

陽關曲

小工調（1=D）　　王維詞
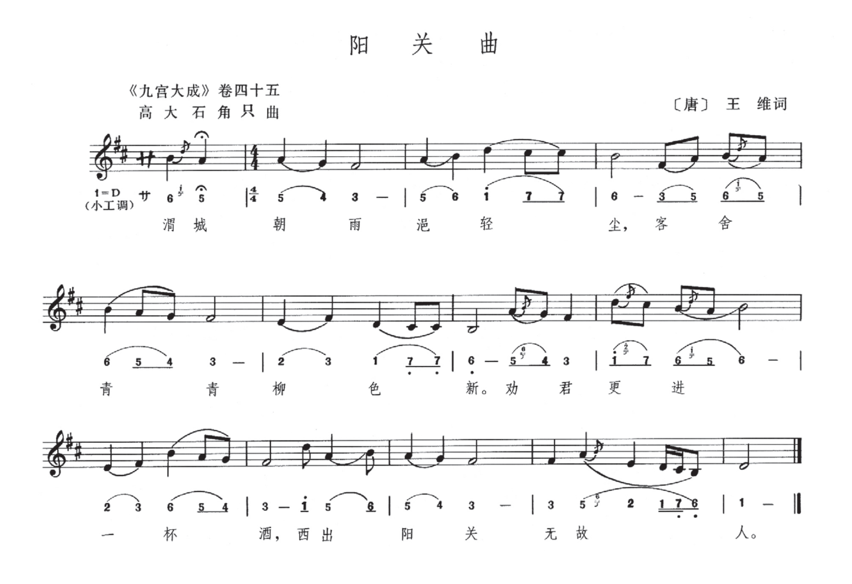
艹 6i 5 — '| 4/4 5 4 3 — | 5 6 i 7 | 6 — ' 35 6i5 |
渭城 朝雨 浥輕 塵. 客舍

6 54 3 — | 2 3 1 7 | 6 — ' 54 3 | 17 6i5 6 — |
青青 柳色 新. 勸君更盡

2 35 6 54 | 3 — ' i 56 | 5 4 3 — | 3 5♭ 2·1 76 |
一 杯 酒。西出 陽 關 無故

1 — 0 0 ‖
人.

谱9（傅雪漪先生译谱）②：



① 王正来校译：《新定九宫大成南北词宫谱译注》（六），香港中文大学出版社2009年版，第387页。
② 傅雪漪校译：《九宫大成南北词宫谱选译》，人民音乐出版社1991年版，第245页。

三人的定调完全一样，只是在对音的处理和节奏上稍有不同。王正来先生和傅雪漪先生在一些音上处理相似，如“舍”字上的“1”，“尽”字上的“1”，都是在原谱没有的情况下进行添加，虽然在谱面上傅雪漪先生版是加入一个装饰音，王正来先生是加入了一个音符，但在实际歌唱上两者并没有太大的区别。另外在“一杯酒”的“一”字上王正来先生版加入了一个“5”音，与原谱稍有出入。在节奏处理上，三人译谱都是从“朝”字进入4/4拍，王正来先生加入的音符没有作为装饰音处理，导致某些乐句的旋律较为紧凑，也是他在节奏上与其他两位有所不同的地方。

三、《阳关三叠》作为词曲的遗存及其分析

（一）《阳关三叠》作为词曲的遗存

《九宫》中虽有七首以阳关为名的曲子，却只有两首词和王维《阳关三叠》有关。分别是卷四十五收录的北词·高大石角只曲《阳关三叠》和又一体。卷四十七中有《北阳关三叠》，而其虽称阳关，但内容已和《阳关三叠》没有关系。

（二）《阳关三叠》作为词曲的遗存分析

遗存的两首《阳关三叠》散曲，因第二首只有刘崇德先生和王正来先生译谱，故只选取第一首译谱进行分析。

谱10（《阳关三叠》原谱）[①]：

孤篷一枕秋江曉 韻

陽關曲 王維詞

渭城朝雨浥輕塵 韻 客舍青青柳色新 韻

勸君更盡一杯酒 句 西出陽關無故人 韻

陽關三疊 散曲

渭城朝雨浥輕塵 韻 更灑徧客舍青青 押

弄柔凝千縷 句 更灑徧客舍青青 押 弄柔

九宮大成北詞宮譜 卷四十五 高大石角隻曲 九

凝翠色 句 更灑徧客舍青青 押 弄柔凝柳

色新 韻 休煩惱 句 勸君更盡一杯酒 句 人

生會少 句 富貴功名有定分 韻 休煩惱 句

勸君更盡一杯酒 句 舊遊如夢 句 只恐怕

西出陽關 句 眼前無故人 韻 休煩惱 句 勸
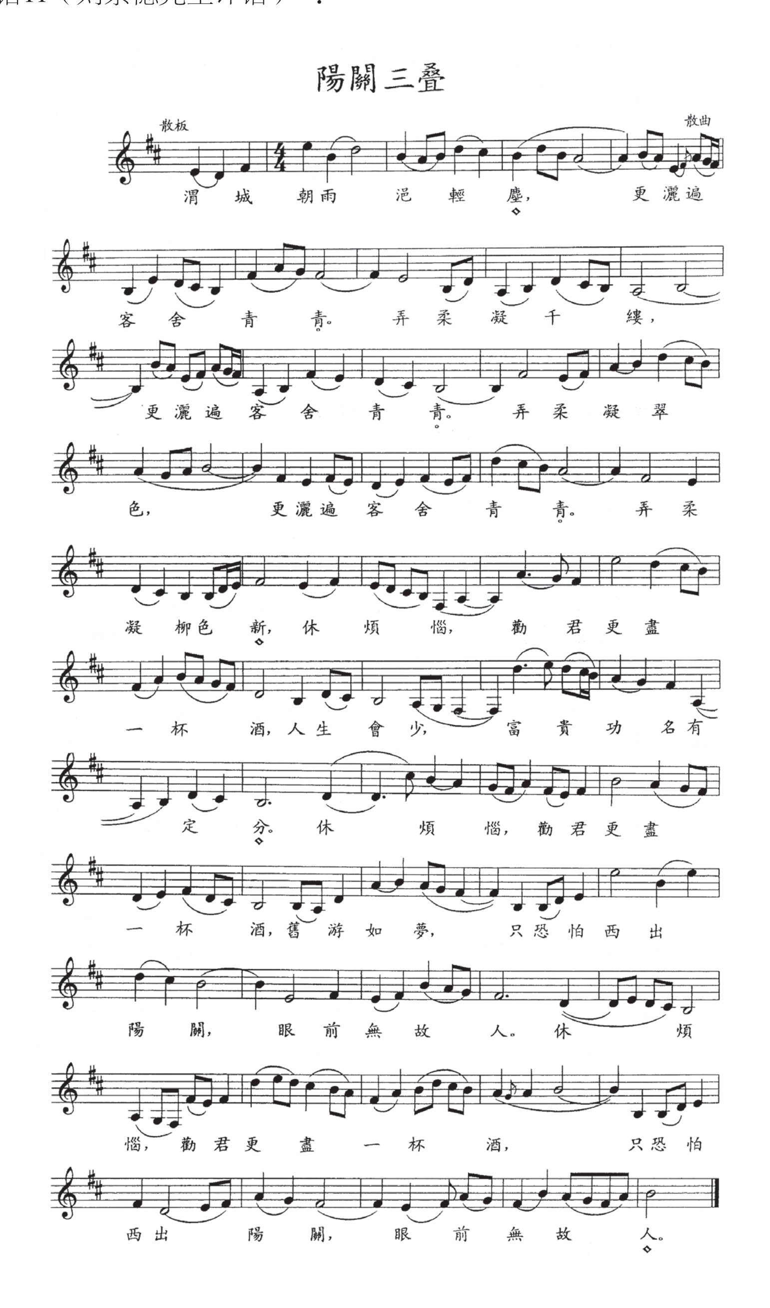
君更盡一杯酒 句 只恐怕西出陽關 句 眼

前無故人 韻

---

① 刘崇德主编：《中国古代曲谱大全》卷三，辽海出版社2009年版，第1715页。

谱11（刘崇德先生译谱）[①]：



① 刘崇德校译：《新定九宫大成南北词宫谱校译》，天津古籍出版社1998年版，第2503页。

谱12（王正来先生译谱）[①]：
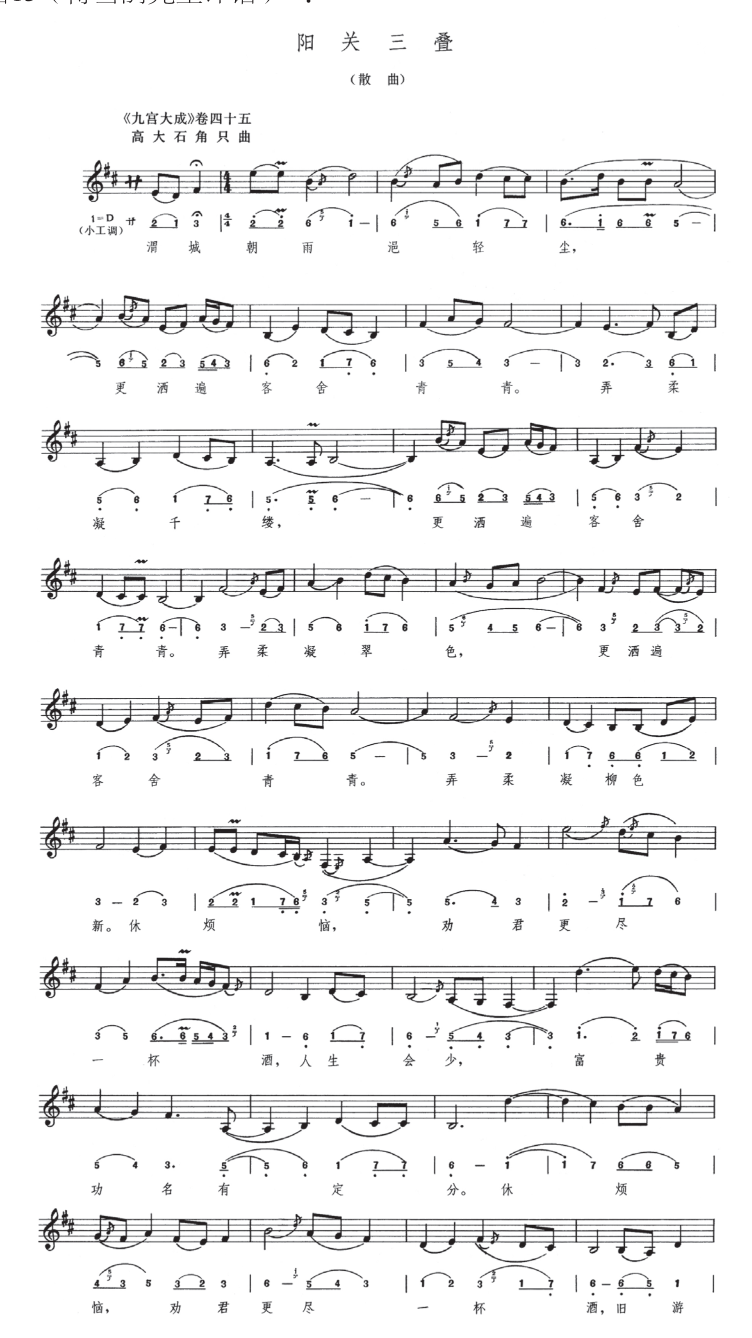
陽關三疊

小工調（1=D）　　散曲
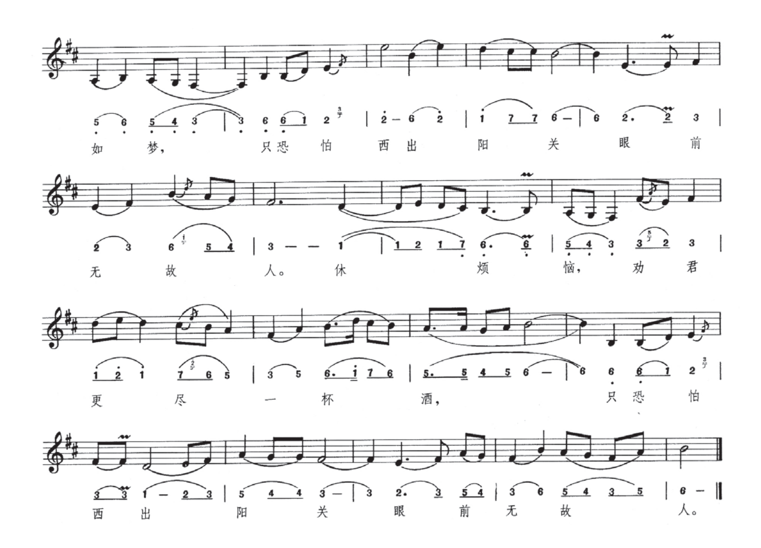
渭城朝雨浥輕塵。
更灑遍客舍青青。弄柔
凝千縷。更灑遍客舍青青。
弄柔凝翠色。更灑遍
客舍青青。弄柔凝柳色
新。休煩惱。勸君更盡
一杯酒。人生會少。富貴
功名有定分。休煩
惱。勸君更盡一杯酒。舊遊
如夢。只恐怕西出陽關。
眼前無故人。休煩
惱。勸君更盡一杯酒。
只恐怕西出陽關。眼前
無故人。

① 王正来校译：《新定九宫大成南北词宫谱译注》（六），香港中文大学出版社2009年版，第388—389页。

谱13（傅雪漪先生译谱）[1]：



①傅雪漪校译：《九宫大成南北词宫谱选译》，人民音乐出版社1991年版，第245页。



此版本《阳关三叠》和上文中所提到的《全元散曲》中《古阳关》词基本一致，节奏的处理仍然是三个人译谱的主要不同点。其中王正来先生版对“尘”“色”等字增加了音符，将原谱中一字对四音扩大到一字对七音，对其旋律性稍有增加。傅雪漪先生版本虽在节奏内没有增加音符，但在“雨”“浥”“更”“舍”等字上加入了装饰音。在节奏处理上，“尘”“遍”“烦”等字上加入了附点和切分，给乐曲增加了一些跳跃性。刘崇德先生译谱虽与傅雪漪先生版较为接近，但没有太多的切分现象，在一字对四音、五音的节奏处理上较为均匀，旋律走向较为平缓。

四、《阳关三叠》作为琴曲的遗存及其分析

琴曲集成（2010年版）古琴曲《阳关三叠》共收录33首，琴曲5首，分别载与《五音琴谱》《真传正宗琴谱·阳关三叠》《里露轩琴谱》《友右山房琴谱》《十一弦馆琴谱》。琴歌28首，其中17首为三段体，9首为多段

体，只有《明和本东皋琴谱》一首为一段体[①]：

多段体《阳关三叠》可分为三个版本：

版本一（木兰舟）	《浙音释字琴谱》《新刊发明曲谱》《真传正宗琴谱》《乐仙琴谱》《琴学軔端》《立雪斋琴谱》和《希韶阁琴谱集成》
版本二	《风宣玄品》
版本三	《谢琳太古遗音》

其中版本一七本琴谱中的《阳关三叠》首段皆是由“渭城朝雨浥轻尘”开始，“东流复东流”结束。之后的每一段，都以“黄鹤楼”“路迢迢”“月下潮生红蓼汀”等句开始。下面列出《新刊发明曲谱》中《阳关三叠》[②]的全文：

第一：渭城朝雨浥轻尘，客舍青青柳色新，劝君更尽一杯酒，西出阳关的那无故人。木兰舟，载不起那离愁，人在的那西陵，心在东洲，心在东洲。吴山高声水东流，东流复东流。

第二：黄鹤楼，黄鹤楼。烟花三月下扬州。木兰舟，载不起那个的离

① 中国艺术研究院音乐研究所、北京古琴研究会编：《琴曲集成》中华书局2010年版，第258页。

② 中国艺术研究院音乐研究所、北京古琴研究会编：《琴曲集成》，中华书局2010年版，第379页。

愁，官送别长亭依依柳。吴山高声水东流，东流东流复东流。

第三：路迢迢，路迢迢，樽酒的那尽沙头。伤怀抱，江声日夜搅幕涛。鹔鹴裘，鹔鹴裘。到处的那重遨游。浪花浪花浮，大江流不尽那离愁。轻烟掩那画楼，画楼画楼画楼画楼画楼画楼。吴山高声水东流，东流东流复东流。

第四：月下潮生红蓼汀，柳梢风急坠流萤。长亭短亭惜别叮咛，梧桐夜雨恨不同听，为功名，邮亭驿路飘零，漫敲金。镫枪离情，怕听阳关曲那四声，别离轻，别离轻。吴山楚水，踪迹浮萍，长安回首，孤孤另另，人孤另。云山图寒漠别，路转孤城，朝雨过，浥轻尘，柳色青。唱渭城怕听阳关第一声，第一声又一声。

第五：芳草渡头初雨过，绿杨枝上好风清。绿杨芳草牵挽离情，挽离情。短长亭，短长亭，载酒的那送君行。景情明，景晴明，和风丽日闹那燕莺，闹那的燕莺，燕莺燕莺燕莺燕莺。怕听阳关第二声，第二声又二声。

第六：唱渭城唱渭城，暮雨的那千山静。景晴明景晴明，丽日和风明那桃杏明，那的桃杏桃杏杏，怕听阳关第三声，三声又三声。

第七：再叮咛，故人情，草木论交，松柏誓盟，誓盟。难东君桃李候门杨柳，彭城一叶身，一叶身。酒船掉月诗檐，桃云冷冷清清，冷清。西山列尽屏鞍马，秋风冷，功名事，苦飘零。向日兮归三径，怕听阳关第四声，第四声又四声。

第八：渭城朝雨浥轻尘，客舍青青柳色新，劝君更尽一杯酒，西出阳关无故人。

从词中可以发现，原诗《阳关三叠》只起到首尾呼应和贯穿全曲的作用，词中更多的是新增和扩充的内容，同时也有从其他诗词中摘抄的内容，如第二段“黄鹤楼，烟花三月下扬州”来自唐代诗人李白的《黄鹤楼送孟浩然之广陵》[1]，第四段“月下潮生红蓼汀”一直到“梧桐夜雨恨不同听”则

---

①彭定求等编：《全唐诗（增订本）》第三册，中华书局1999年版，第1790页。

来自于宋代词人汪藻的［小重山］[1]。

版本二《风宣玄品》为九段，每段皆有标题，分别是：雨浥轻尘、临岐饯祖、宾朋话别、花柳鲜明、渭城晓霁、唱彻阳关、频于聚散、故旧凋零和离恨悠长，内容与前一体差距较大。版本三《谢琳太古遗音》是多段体中唯一没有增句情况的《阳关三叠》。在陈秉义《阳关三叠研究札记关于该曲的叠法》中也曾提到："在明代的传谱中，谢琳的《太古遗音》不仅是目前仅见的关于《阳关三叠》最早的版本，其叠法也最接近唐人的歌例。"[2]虽从现在来看它已不是仅见的最早版本，但"最接近唐人歌例"这点并不无道理。

三段体《阳关三叠》又可分为两个版本，如下表：

版本一	《新刊发明曲谱·阳关三叠》《阳春堂琴谱》《大原止郎本东皋琴谱》《琴书千古》《桐园草堂阳关三叠》《青箱齐琴谱》《枕经葄史山房集抄》《双琴书屋琴谱集成》
	《重修真传琴谱》《文会堂琴谱》《新传理性元雅》
版本二	《琴学入门》《绿绮清韵》《琴学初津》

其中版本一又可分为两种，下面分别以《新刊发明曲谱·阳关三叠》和《重修真传琴谱》为例。《新刊发明琴谱·阳关三叠》[3]：

第一：长亭柳依依，渭城朝雨浥轻尘，客舍青青柳色新，劝君更尽一杯酒，西出阳关无故人。长亭柳依依，伤怀伤怀，送我送我故人。长亭柳依依，情最深，情最深，情意情意最深，不忍分，不忍分。

第二：渭城朝雨浥轻尘，客舍青青柳色新，劝君更尽一杯酒，西出阳关无故人。担头行李，沙头酒樽。长亭柳依依，伤怀伤怀，送我送我故人。长亭柳依依，情最深，情最深。情意情意最深，不忍分，不忍分。

第三：渭城朝雨浥轻尘，客舍青青柳色新，劝君更尽一杯酒，西出阳关

① 唐圭璋编纂，王仲闻参订，孔凡礼补辑：《全宋词》第二册，中华书局1999年版，第800页。
② 陈秉义：《阳关三叠研究札记关于该曲的叠法》，《中央音乐学院学报》1994年第4期，40—46页。
③ 中国艺术研究院音乐研究所、北京古琴研究会编：《琴曲集成》，中华书局2010年版，391页。

无故人。长亭柳依依，伤怀伤怀，送我送我故人，送故人，送故人。携手在此长亭，对酌此香醪，香醪有限，此恨无穷，无穷伤怀，伤怀复伤怀。长亭柳依依，最深情，最深情意，情意最深，不忍分，不忍分。

尾声：从今别后两地相思，万种对谁人说。

《重修真传琴谱》[1]：

第一：渭城朝雨一迭。渭城朝雨浥轻尘。客舍青青柳色新。劝君更尽一杯酒。西出阳关无故人。长亭柳依依。送我。送我。送我。送我故人。长亭柳依依，不忍分。情最深。不忍分。情最深。

第二：邮亭折柳二迭。渭城朝雨浥轻尘，客舍青青柳色新，劝君更尽一杯酒，西出阳关无故人。担头行李的那沙头酒樽。长亭柳依依。送我。送我。送我。送我故人。长亭柳依依。情最深。情意最深。不忍分。不忍分。

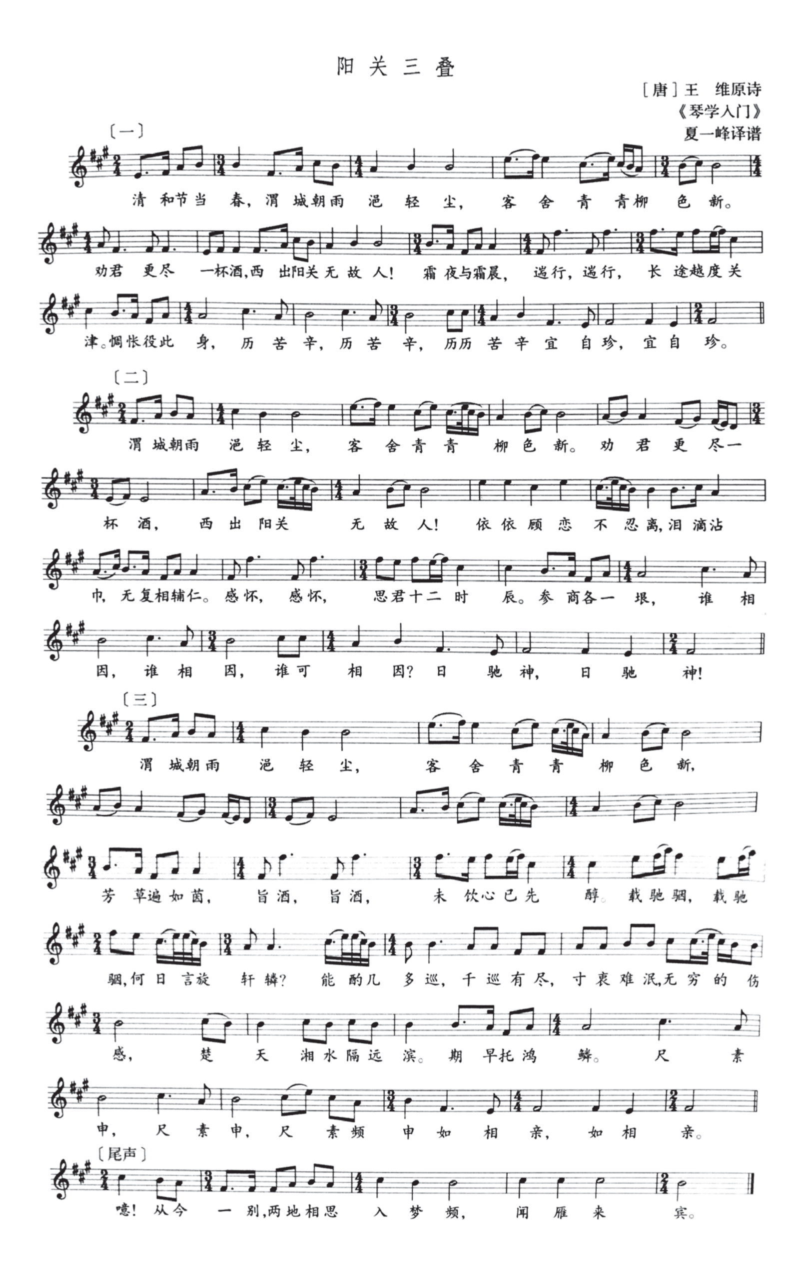
第三：石桥分手三迭。渭城朝雨浥轻尘。客舍青青柳色新。劝君更尽一杯酒。西出阳关无故人。长亭柳依依。伤情。伤情。送我。送我故人。送故人。送故人。送别送到长亭。长亭柳依依。不忍分。情切转深。不忍分。不忍分。送别。送别。终送别。送君千里终须一别。

两个版本都是以“渭城朝雨浥轻尘”+“送我故人”组合起来的形式，声诗体《阳关三叠》在每段开始的部分完整叠一遍，同时又在每段《阳关三叠》之后加入新的内容予以扩充。只是两本琴谱在结尾稍有不同，《新刊・阳关三叠》等琴谱以尾声“从今别后两地相思，万种对谁人说/告陈”结束，而《重修》等琴谱则无尾声。

版本二中的三首《阳关三叠》以《琴学入门》[2]本最为大家所熟知，此本不仅是现代《阳关三叠》演奏中最常用的版本，也是译谱最多的版本，已有夏一峰先生、查阜西先生和管平湖先生三人打谱。

下面以夏一峰先生版《阳关三叠》[3]为例进行简要分析：

① 中国艺术研究院音乐研究所、北京古琴研究会编：《琴曲集成》，中华书局2010年版，505页。
② 同上，第二十四册。
③ 郑祖襄著：《中国古代音乐史》，高等教育出版社2008年版，第95页。



全曲分三段，除第一段有引子“清和节当春”，其余都以“渭城朝雨浥轻尘”开始，三段皆为F羽五声调式。主题“渭城朝雨浥轻尘”在三段内分别完整演奏一变，其中第二段和第三段为主题的展开，在“更”和“尽”上

加入了偏音7和4，同时在节奏的处理上也比第一段主题复杂，增加了快速向上三度跳进的16分音符。第一段和第三段在主题结束后，都以“2.1 61 1”接之后的八度大跳，而第二段则将这一小节连接进行展开，扩充为三小节，最后在“1.3 2.1 61 1”接入大跳。第三段最后加入尾声，以B角五声调式结束。

五、《阳关三叠》作为声诗、词曲和琴曲遗存的对比分析

从时间上看，《阳关三叠》声诗早在唐代就以流行，但原本已不可考，历代文学家对其演唱叠法进行探讨，但却无乐谱。现仅见声诗一段体《阳关曲》出自《九宫大成》，因其收录环境的复杂，同时在谱后也并未标有注释，这一版本的《阳关曲》和唐代《阳关三叠》究竟有多少渊源关系也无从考证。但词曲中出自《九宫》的两首《阳关三叠》散曲，在旋律上却与声诗一段体《阳关曲》有相似之处，如多用“4、7”偏音，旋律也多出现“543”下行进行，这是否可以猜测《九宫》中的《阳关曲》和《阳关三叠》散曲是同属于一个时期。

虽然以现今所见的《阳关三叠》遗存无法将其声诗和词曲盛行的时间进行确定，但从其有关“阳关曲”的诗词曲中却可以根据各代总集来得出大概的范围。唐之后琴曲盛行之前《阳关三叠》因是以声诗和词曲为主要体裁流传。同样在明代后，从流传下来的33版《阳关三叠》琴曲可以看出明清时期阳关三叠是以琴曲为主要体裁流传。从内容上看，三种《阳关三叠》是以时间的顺序向前推移，去除简化的版本，《阳关三叠》从最早的一段体到元代的杂言体再到明清时期的多段体，实际呈现出的是一种内容上越来越复杂的形式。在琴曲多段体《阳关三叠》中出现的唐诗宋词中的内容也体现出其在流传过程中吸收各种艺术形式这一特点。

结　语

本文只将声诗、词曲和琴曲的部分曲谱进行了简要分析，对《新定九宫》中另外两首《阳关三叠》也因为篇幅的关系而未做涉及。在对各家译谱进行比较时，可能会有不准确不到位的现象，也实属能力有限。《阳关三叠》就现在来看，仍有许多值得研究的地方，对于琴曲33个版本整体的乐谱比较、叠句比较从而分析其之间的渊源关系甚至延伸到琴谱谱系关系上也是十分有意义的。

古代曲谱的译谱工作在近几年成果丰硕，相对于《九宫大成》在译谱上的成果来看，《魏氏乐谱》仍少有提及，在知网的文章包括漆明镜在内的硕士论文数量不足十篇，而其中的绝大部分文章都是在凌云阁六卷发现前发表，可见对于凌云阁六卷本《魏氏乐谱》还有许多值得研究的地方。

（作者：河北大学艺术学院）

词体的起源与古谱今唱

⊙刘崇德　徐昌俊

内容提要　雅乐宫调、俗乐乐调、教坊法曲等各自为律，无统一调名，后法曲与胡部合作，于是以雅乐为律本，用宫调律制集胡乐与道调法曲于一身，而又“无徵调”的新乐体，经理论充实为二十八调，成为唐宋燕乐，词曲二体即由此燕乐演变而来。燕乐节奏，以日存唐乐古谱与敦煌古谱及其他文献记载证实，乃以句为拍的句拍节奏，词体即依曲拍为句，从而产生。词之节奏，佐以《魏氏乐谱》中［杏花天影］一首，亦为句拍，歌谱则为固定唱名谱。其律则将唐乐之太簇宫作为黄钟宫，以D调为黄钟，比唐乐高二律。其调高可考，谱字可识，节奏可辨。

关键词　燕乐　句拍　词乐

词作为诗体，“要眇宜修”“清切婉丽”，它是古典文学；而其“乐守宫调”“句依曲拍”，宋代“姜谱”（《白石道人歌曲》）“张说”（《词源》）尚存，按谱可歌可舞，它又是古典音乐。词乐有二十八宫调，这与唐宋燕乐相同。这二十八宫调的主要特征是所谓“没有徵调”，为什么“没有徵调”成为学术上的千古之谜。而这一点却又是破解燕乐宫调形成与词体起源的关键。宫调又称均调，是我国古代宫廷雅乐所用以黄钟为基调的五调十二均，每均五调，共计六十调。太常祭天、祭地与庙堂祭祀之三大礼

乐是只用四调五均，共计二十调。俗乐乐调为苏祇婆律，不用雅乐宫调系列，如唐开元天宝之际的胡乐有沙陀五调，沙陀调是宫，大食调是商。教坊梨园的法曲用清乐律，其宫称黄钟调，商称水调，各部诸乐各自为律，没有统一调名。天宝十三载（754）七月，唐玄宗“诏道调法曲与胡部新声合作”[①]，当时太乐署用朝廷三大祭礼乐的四调五均宫调之律，又将开元十三年（725）封泰山祀天乐（大唐乐）作为黄钟宫，即律本。把太常、教坊、梨园诸部的胡汉乐曲二百二十二首，分隶五均十四调，“立石刊于太常寺”“颁示中外”[②]。依此律，雅乐封泰山乐调为黄钟宫。胡乐之宫，越调为黄钟商；法曲之宫，黄钟调为黄钟羽。沙陀调改称太簇宫（即后来的正宫），道调改称林钟宫。此律以大唐乐，即封泰山乐为黄钟之宫，胡乐退而为商，法曲退而为羽。依此，道调应为黄钟之徵。但太常律之徵为下徵。封泰山以夹钟为黄钟，恰是正律之下徵。下徵之下徵，低甚无以为调，黜徵而用商，故只收宫商羽角四调，无徵调。所谓“无徵调”，只是因为天宝十三载（754）道调法曲与胡部新声合奏，太乐署固守四调轨范而操作制定的。此前太常所奏是“五调燕乐”。而这一以大唐雅乐为律本，用宫调律制集胡乐与道调法曲于一身，而又“无徵调”的新乐体，经过理论上充实为七均二十八调，成为盛行五百年的唐宋燕乐，与延续至今的词曲二体。

天宝十四调的遗存是日本唐乐，其唐乐古谱中有唐传《五弦谱》，日传《南宫琵琶谱》《博雅笛谱》《仁智要录》（筝谱）《三五要录》（琵琶谱），与我国发现的敦煌唐琵琶古谱同为有声无辞的器乐半字谱。日本所传十三调唐乐，其沙陀调与越调为商，黄钟调为羽，太簇角一调只有均调而无俗调名，皆与天宝十四调相同。沙陀调与越调相当今之D调，黄钟调相当今之A调，亦与日本保留唐代乐器实测相合。以其沙陀与越调为D、黄钟调为A推算，天宝十四调之黄钟宫当为C，恰为正律之下徵，此为破解唐宋燕乐“无徵调”“以夹钟为律本”的实证。日本唐乐半字谱中又有“○”（今

---

① ［宋］欧阳修、宋祁《新唐书·礼乐志》，中华书局1975年版，第477页。
②《唐会要》，中华书局1955年版，第618页。

句号）与拍字，与我国敦煌唐琵琶古谱之“○”相同。日本人称为“太鼓拍子”，即击太鼓以节乐处，唐宋人所称乐句，即“曲拍”“句拍”。日本唐乐中一句拍或击羯鼓四下，或六下，或八下。敦煌琵琶谱中一句拍或八个谱字，或六个谱字，或四个谱字，应为天宝十四调新乐太常句拍雅奏之遗轨。这一燕乐新体的宫廷器乐乐舞，在娱乐化、声乐化的过程中产生了起初称作曲子、曲子词的词体。自觉地对这一燕乐新体依“曲拍为句”创作曲子，是经过了“安史之乱”，宫廷乐舞流向宫外，进一步娱乐化、民俗化的大历、贞元时期。经过晚唐五代至宋，这一燕乐新体宫调理论俱备，曲子亦由单只小曲，发展为引、序、慢、近、令诸体，曲调数百种。秦楼楚馆，掖内塞上，有井水之处皆有歌词之声。随着一些大曲、法曲、词调作为鼓词、缠令、唱赚、诸宫调以及戏文，杂剧等宫廷内外娱乐之具，遂流衍之为曲体。

宋亡词衰，曲体渐兴，历经数变，宋元南北曲至明嘉靖以来一统于昆曲。昆曲绵延五百年至今不绝，成为第一批人类非物质文化遗产代表作。昆曲保留有二十八宫调体系与大量的宋元词调，即曲牌。其散板曲犹为句拍形式，在清康熙五十九年出版的《南词定律》中，诗余体的引曲，皆只注明句拍数，不注板眼。昆曲中文人化的清曲，被称作“活着的宋词元曲”，昆曲谱中有大量的词乐谱。清乾隆十一年（1746）内府刊印的《九宫大成》谱中有唐宋词乐一百八十多首。至道光二十八年（1848）刊刻《碎金词谱》，又由当时曲家增谱为八百多首，这些乐谱是昆腔工尺谱，为首调唱名谱，其宫调一应笛色，句拍变成节拍，即板眼。其谱字、板眼皆与现在的简谱、五线谱的唱名、节拍相对应，完全可以据谱演唱。与昆曲同为人类非物质遗产的古琴，自明代《浙音释字琴谱》以来，琴歌谱中也有一些唐宋词，琴乐是雅律，其黄钟即正调，相当今天的F调，与词乐燕乐以正律之下徵C为黄钟、以其商D为正宫不同。其节奏既无昆腔之板眼，亦无唐宋乐之句拍，其谱为左手音位、右手指法的减字谱，演奏前先需打谱，节奏会因弹奏者的理解不同而异。前者我们曾依曲拍从琴歌中译出唐宋词乐谱十余首，仅供治词曲者歌唱，不宜作琴曲演奏。

现在保留在日本，并曾在日本作为明乐流传的《魏氏乐谱》，是明末宫廷乐人魏之琰携向日本的明代宫廷乐谱，其中有一百零一首唐宋元明词。乐谱用工尺谱标音，移调记谱，即一律按D调记谱，再注明琵琶、月琴的定弦。谱中没有昆腔谱的板眼，即节拍，而是用“○”（击太鼓处）标出乐曲的句拍，用格子标出字拍，每格一字拍。每句有八格、六格、四格三种形式，与敦煌琵琶谱、日本唐乐谱相同。故此谱是破解唐宋燕乐与词乐句拍的一把钥匙。其作为明代宫廷乐舞总谱，乐谱中标有伴奏配器。现存谱一为丝弦[①]，一为管乐[②]。乐曲反复部分与演奏遍数也一一标出，有条件的话，也可据谱复原演唱，兼具词乐与宫廷乐舞之美。

唐燕乐之器乐半字谱，至宋统一用筚篥谱字，即燕乐俗字谱，以草体工尺字标写，共十六字，表示如今之C、D、F等音高，是固定唱名谱。现存宋代词乐乐谱即为这种固定唱名的俗字谱。宋代词乐总谱《乐府混成集》早已散佚，仅存明王骥德《曲律》中过录林钟商目录与娋声谱一则、小品谱二片。元刊《事林广记》中载唱赚谱一套，有谱无词，计有［愿成双令］［愿成双慢］［狮子序］［本宫破子］［赚］［双声子急］［三句儿］诸曲。宫调标为黄钟宫，乃律调名，实为正黄钟宫，即正宫。而最能保留宋代词乐乐谱原貌的则是《白石道人歌曲》，书中有十七首词缀有俗字谱。白石道人即姜夔，南宋词人与音乐家，此书现存为清乾隆以来翻刻陶宗仪影抄宋嘉泰刻本，主要有乾隆八年（1743）陆钟辉四卷本、乾隆十四年（1749）张奕枢六卷本及清末彊村丛书所收江炳炎抄本、沈曾植影印本等[③]。书中有旁谱之十七首词中［鬲溪梅令］［杏花天影］为宋代流行歌曲，［玉梅令］为范成大谱曲，［霓裳中序第一］［醉吟商］为姜夔译自唐谱并填词。其余十二首为“自制曲”，自己创作的歌曲。这十七首乐谱诸本俗字笔划皆有小讹，错落不一，但经过比勘，皆可辨认。唯［角招］一首，“绕西湖”三字间缺一谱字。二百年来是“缺谱”，还是“衍字”争论不一。十多年前于《永乐

①刘崇德：《魏氏乐谱今译》，河北大学出版社2011年版。
②刘崇德：《碎金词谱全译》附录，辽海出版社2011年版。
③刘崇德：《唐宋乐古谱类存》，黄山书社2016年版。

大典》残册中发现姜夔的词并旁谱，词无“西”字，谱字不缺，证之宋陈元龙《白石词选》中此词，亦无“西”字，其为衍字，遽可确定。再有［凄凉犯］一首，陆钟辉刻本标作“仙吕犯商调”，词曲中并无“仙吕犯商调”一说，校之陈元龙《白石词选》与吴文英所填此调，实为“仙吕犯双调”，乃南宋戏文习用之调。凡此种种，通过数代人大量校勘工作，《白石道人歌曲》十七首词乐真貌已逐渐显现。而其乐谱的解读破译则需结合对唐宋燕乐与词乐的全面研究，因为它是唐宋乐宫调音律与均拍节奏的实体。沈括《梦溪笔谈》说：“今教坊燕乐，比律高二均（弱）”[1]，以《白石道人歌曲》与《事林广记》唱赚谱看，宋代已将唐乐之太簇宫（即正宫）作为黄钟宫，以D调为黄钟，确实比唐乐高了二律。并且宋乐宫调已变为均调，即以均代表调高，以调（宫商羽）表示调式，其谱字也与宫调相应。为简要说明，特制下表：

今律	宋律	俗字	正体	律调
C	无射		下凡	无射宫
♯C	应钟		凡	
D	黄钟		合	黄钟宫
♭E	大吕		下四	
E	太簇		四	
F	夹钟		下一	夹钟宫
♯F	姑洗		一	
G	仲吕		上	仲吕宫
♭A	蕤宾		勾	

① 胡道静：《梦溪笔谈校正》，上海人民出版社2011年版，第221页。

今律	宋律	俗字	正体	律调
A	林钟	人	尺	林钟宫
$^{\flat}B$	夷则	[illegible]	下工	夷则宫
B	南吕	フ	工	
C^{1}	无射清	久	六	
$^{\#}C^{1}$	应钟清	[illegible]	下五	
D^{1}	黄钟清	[illegible]	五	
$^{\flat}E^{1}$	大吕清	[illegible]	尖五	

此十七首乐谱共用了六均九个宫调。其中无射宫（［惜红衣］），为无射均之宫，调式为C调，结音在宫，谱字“下凡”，唱名作do（1）。越调（［石湖仙］［秋宵吟］［杏花天影］）为无射均之商调式，也为C调，其结音在商，谱字为“合”，唱名作re（2）。双调［醉吟商］［翠楼吟］律调为夹钟商，均高为F调，结音在商，谱字“上”，唱名亦作re（2）。中吕宫［扬州慢］［长亭怨慢］为仲吕均之宫调式，为G调，结音在宫，谱字“上”，唱名作do（1）。正平调（［淡黄柳］）即仲吕羽，仲吕均之羽调，亦为G调，结音在羽，谱字“下四”，唱名作la（6）。高平调（［玉梅令］）律调为林钟羽，林钟均之羽调式，调高为A，结音在羽，谱字“一”，唱名作la（6）。其仙吕宫即夷则宫（［暗香］［疏影］），结音为“下工”，唱名作do（1）。夷则商即商调（［霓裳中序第一］），结音在“下凡”，唱名作re（2）。仙吕调即夷则羽（［鬲溪梅令］［凄凉犯］），结音在“上”，唱名作la（6）。而姜夔所补［徵招］，实为律调黄钟宫之徵，其结音在“人”，唱名作so（5）。［角招］为其角，结音“下一”，唱名为降mi（$^{\flat}3$）。从表中看，下凡、下一等皆以圈标出，白石道人歌曲之乐谱是为知乐者设，故不必标出，因每均都有固定音阶。同

样，谱中句拍也有省略，词谱声辞俱备，词中自有句逗。其中［鬲溪梅令］［玉梅令］等令近体，皆以“ㄦ”标句拍，［扬州慢］等慢词用“ㄅ”。另外又有敦住等号表示延长一字拍或二字拍。谱中令引上下片各四句，即四句拍；慢词上下片各八拍，即八句拍，应词乐均拍之式，［醉吟商］小品，本为唐器乐曲中调子品，故无整齐句拍，亦不分片。至于［杏花天影］，即［杏花天］，“影”或为“引”之借字。如欧阳修［贺圣朝影］即［贺圣朝］。［杏花天影］字拍恰与《魏氏乐谱》中［杏花天］之“搏拊拊”三拍子相合，音节旖旎舒曼，传说“木笪人以歌［杏花天］得名，补教坊都管”，此调之流美可知。以上十七首宋谱倘加之以鼓板丝竹，并昆腔“冷板凳”之清曲，易“浙音”（南宋官腔）以歌之，则姜夔“自作新词韵最娇，小红低唱我吹箫”之“清空”境界可复得再现人间矣。

（作者：刘崇德，河北大学文学院；徐昌俊，天津音乐学院）

《词源》卷上是伪托之书

——元起善斋抄本《词源》卷上真伪考

⊙刘崇德　许超杰

内容提要　本文通过考察二卷本《词源》的流传著录情况及比对今传元起善斋抄本《词源》与《事林广记》等类书的关系，认为关于词曲音乐资料的所谓《词源》卷上非张炎原书，而是后人通过对《事林广记》等类书的过录节抄，置于张炎《词源》之上的伪托之作。二卷本《词源》卷下乃张炎《词源》原书。

关键词　元起善斋抄本　《词源》卷上　节录《事林广记》　伪托之书

张炎《词源》是古代词学理论的重要著述，元明以来曾被署为《乐府指迷》流行于世。清嘉庆中阮元发现了元起善斋两卷抄本《词源》，此本曾以署为《乐府指迷》之传世本《词源》为卷下，多出关于词曲音乐乐律的卷上。此后二百余年间，此《词源》卷上被视作研究词乐及其理论的最有价值资料，与姜夔《白石道人歌曲》中十七首旁谱，并称为“张说姜谱”。然而历来过多的解读、阐释并不能掩盖所谓《词源》卷上在乐律方面的讹误及版本上的疑点。我们在多年来的研究及教学中逐渐发现此书并非张炎《词源》原书，而是他人节录、摘抄《事林广记》等类书，又杂以常用律吕理论，附于《词源》之上的伪托之书。故而有必要揭示其作伪真相而还原张炎《词

源》的本来面目。

一、《词源》早期流传著录情况述略

《词源》版本可分为包括卷上、卷下之二卷本系统和只包括今传本之卷下、多以《乐府指迷》为名之单卷本系统。清中期之前，《词源》多以单卷本行世。

叶德辉在《郋园读书志》卷十六《词源》跋语中对二卷本版本源流作了简略的论述，其言曰：

《词源》二卷，……元明以来藏书家均未著录。……故乾隆时纂修《四库全书》，外间无人采进。嘉庆中阮文达（元）抚浙时，得元人旧抄本影写进呈，语详《揅经室外集》。此秦恩复嘉庆庚午所刻即其本也。后道光戊子，秦氏得戈顺卿载校本，再改元体字付刻。后跋谓前刻卤莽，几误古人，以误后学，因重付梓人云云。[①]

阮元所采进之《四库未收书》即《宛委别藏》。据笔者所见，秦恩复嘉庆刻本为目前所知最早的《词源》二卷刻本，此前则只有抄本行世。

秦恩复嘉庆十五年跋语言道："《词源》二卷，上卷研究声律，探本穷微；下卷自音谱至杂论十五篇，附以杨守斋《作词五要》，计十有六目。元明收藏家均未著录。"[②]所谓"元明收藏家均未著录"之言，就笔者目力所及，尚不属夸张，元明书目之中确未见有著录者，其较早在书目中著录二卷本《词源》者盖有以下五家（表1）

---

①叶德辉撰，杨洪升点校：《郋园读书志》上海古籍出版社2010年版，第743页。
②张炎：《词源》，《续修四库全书》第一七三三册影印，上海辞书出版社藏清道光八年秦恩复刻《词学丛书》本，上海古籍出版社2002年版，第75页。

表1 著录二卷本《词源》者

作者	书名	内容
倪璨	宋史艺文志补	张炎《乐府指迷》二卷[①]
黄虞稷	千顷堂书目	张炎《乐府指迷》二卷，字叔夏，张循王后裔，居临安，自号乐笑翁。[②]
钱曾	述古堂藏书目	读书敏求记张炎《词源》二卷（抄）[③] 张炎《词原》二卷（此条刊本佚。《述古目》注“钞”字。“原”作“源”。）炎字叔夏，西秦玉山人，著《词原》。上卷详考律吕，下卷泛论乐章。[④]
毛	汲古阁珍藏秘本书目	《词源》一本（竹纸旧钞）[⑤]
曹寅	楝亭书目	《词原》明昆陵董逢元序，二卷，一册。 《乐府指迷》，抄本，宋西秦张炎著，一卷一册。[⑥]

以《乐府指迷》名单卷本《词源》者，当以《宝颜堂丛书》为最早。《宝颜堂》本《乐府指迷》包括张炎《词源》和陆辅之《词旨》二书而成，多称二卷。倪璨、黄虞稷显将《宝颜堂秘笈》本《乐府指迷》误作张炎一人所著，是以作《乐府指迷》二卷，可毋论。

曹寅《楝亭书目》在著录《乐府指迷》抄本一卷的同时，又著录《词原》二卷，且未注明作者、版本形式，难免启人疑惑，先予探讨。

董逢元最为人所知的著作是其所辑《唐词纪》十六卷。《楝亭书目》此条之前正为“《唐词纪》明昆陵董逢元序，十四卷，一册”。今本《唐词纪》皆为十六卷，此十四或为十六之误。案《中国古籍善本书目·集部》著

---

① 倪璨撰，卢文弨订正：《宋史艺文志补》，《丛书集成初编》第十一册，商务印书馆，1936年版，第53页。
② 黄虞稷撰，瞿凤起、潘景郑整理：《千顷堂书目》（附索引），上海古籍出版社2001年版，第789页。
③ 钱曾：《述古堂藏书目》，《丛书集成初编》第三十六册，商务印书馆1936年版，第21页。
④ 钱曾著，管廷芬、章钰校证，余彦焱标点：《读书敏求记校证》，上海古籍出版社2007年版，第469页。
⑤ 毛扆：《汲古阁珍藏秘本书目》，《丛书集成初编》第三十四册，商务印书馆1936年版，第32页。
⑥ 曹寅：《楝亭书目》，《辽海丛书》第七十一册，辽海书社1985年版。

录上海图书馆、中国科学院图书馆收有此书明万历刻本。[①]查上海图书馆藏书卡片，共藏明万历刻本《唐词纪》两部，其中一部恰包含《词原》二卷。但出于某种原因，此书据言已不在馆内，笔者无从得见。而另一种《唐词纪》则无《词原》二卷。

案《四库全书总目》之《唐词纪》提要曰：

《唐词纪》十六卷，通行本，明董逢元撰。逢元字善长，常州人。是编成于万历甲午，虽以《唐词》为名，而五季十国之作，居十之七。……卷首列《词名征》一卷，略作解题，罕所考证，至以郭茂倩为元人，则他可概见矣。[②]

从提要中看，此本似亦未附《词原》。就笔者目力所及，《唐词纪》刻本似只有万历刻本一种。馆臣即言通行本，则当以万历刻本为是。若是，则馆臣所见《唐词纪》万历刻本亦当没有《词原》。既然《唐词纪》现存版本、《四库》馆臣所见本都未附《词原》[③]，则万历刻本《唐词纪》附刻《词原》的可能性较小。易言之，《词源》二卷本之刻最有可能当以清嘉庆秦恩复刻本为最早。就笔者所见，秦恩复嘉庆十五年刻印《词源》二卷本之前，并无人谈及《词源》之刻本。是以，二卷本《词源》真正对后世产生广泛影响，当以秦刻本付梓为起点。[④]

而就抄本系统而言，现存《词源》早期抄本主要有三，一为《宛委别藏》本，一为周叔弢旧藏、现存国家图书馆本，一为南京图书馆藏本。

《宛委别藏》本《词源》为二卷抄本，上卷无序，文分十四节，下卷有序，文分十六节，后附钱良祐、陆文圭二跋。阮元于《词源》提要中言："是编依元人旧抄本影写。"此书最后有关于抄写时间、地点之信息一行，曰："时至顺改元季夏六月誊于起善斋菊节三日装。"[⑤]"至顺改元"即元

① 中国古籍善本书目编辑委员会：《中国古籍善本书目（集部）》，上海古籍出版社1998年版，第2003—2873页。
② 永瑢：《四库全书总目》，中华书局1965年版，第1833页。
③ 此外，首都图书馆藏《唐词纪》藏本亦无《词原》。
④ 当然，《楝亭书目》所著录《词原》的问题仍未解决，尚祈方家有以教我。
⑤ 张炎：《词源》，宛委别藏，江苏古籍出版社1988年版。

文宗至顺元年（1330年）。《宛委别藏》本所依据之底本，即元起善斋抄本，当抄写于至顺元年。

国家图书馆所藏《词源》抄本一种，原为周叔弢先生旧藏，周先生题曰：

戊午二月得此书于上海，以纸质笔意审之，当是明时抄。白卷末有‘时至顺改元季夏六月誊于起善斋，菊节三日装’款。此盖从元人写本录出者。略当取秦刻本一校之。叔弢识。[1]

从此本所录“时至顺改元季夏六月誊于起善斋，菊节三日装”款可知，此本亦出元起善斋本。此本“律吕隔八相生”条、“杂论”条之“玄”字皆不避讳，当为清康熙之前的抄本。因为种种原因，未能见到此本，故难以从其字体、行款、纸质等对其作深入探讨，目前只能姑从周先生之说，称之为“明抄本”。除“五音宫调配属图”条图上无此标目外，与《宛委》本相校，二者只有少数俗体字、异体字、形近字误等差异及极少字序互乙，并无实质性的不同。是以，此明抄本与《宛委》本为同源之本。

南京图书馆藏《词源》抄本前附阮元《研经室外集・词源二卷提要》，后录钱良祐跋、陆文圭跋。南图抄本文字与《宛委》本极为接近，故从其文字来看，南图抄本当钞自起善斋本或其传抄本。从抄本系统而言，已非早期传本，可毋论。

秦恩复嘉庆刻本之前，二卷本《词源》之著录、流传情况略如前述，也就是说：二卷本之著录以明末清初为最早，且除《唐词纪》外不可确定外，皆为抄本；现存两种早期抄本皆出于“元起善斋本”，若“时至顺改元季夏六月誊于起善斋，菊节三日装”之言属实，则可知《词源》二卷本当以起善斋本为最早。

钱曾、毛扆所藏皆为抄本且已亡佚，然若推测不误，则亦当出自元起善斋抄本。

---

①因为种种原因，笔者未能见到周叔弢先生旧藏、现存国家图书馆之《词源》抄本，国家图书馆张伟丽女史以《宛委别藏》本代为校勘一过，此跋亦由张女史代录，敬志谢忱。

从上文论述可知，今见《词源》二卷本皆源出于元起善斋抄本。然其所谓“至顺改元”之跋终属孤证，元至顺至清中期之数百年流传空白难免启人疑惑。我们通过考察《词源》内容发现，所谓《词源》卷上实则为他人伪托之书。

二、元抄本《词源》卷上节录《事林广记》的真相

元起善斋抄本《词源》[①]卷上共十四节，其前四节即“五音相生”“律吕合声”等内容为一般乐理常识，为汉以来经、史、乐书之常见内容，并无多高文献与理论价值，更无须过分解读。而有价值的部分是从“律生八十四调”至“讴曲旨要”涉及词曲音乐的部分。经过我们的比勘考证，其中有九节内容基本上是节抄、过录自《事林广记》。《事林广记》为宋陈元靓编撰，成书于宋季，流行于宋元间。[②]现今较易见之早期的版本为元至顺间（1330—1333年）建安椿庄书院刻本（本文简称“至顺本”）[③]和日本元禄十二年翻刻元泰定二年（1325年）刻本（本文简称“和刻本”）[④]，其涉及词曲音乐的内容分散在音乐、文艺、音谱等事类中。

《词源》卷上的“律吕隔八相生图”“律吕隔八相生”“律生八十四调”“四宫清声”“五音宫调配属图”“十二律吕”“管色应指字谱”“宫调应指谱”“结声正讹”等主要内容即从《事林广记》中摘出节录。通过比读《词源》卷上与至顺本、和刻本《事林广记》之相关内容，我们可以知道，凡两者相似之处，《事林广记》大要皆同于或详于《词源》。现略事比较于次。（凡《事林广记》同于、似于《词源》之文皆以下划线标出。）

---

① 本文所谓元起善斋抄本即阮元辑录之《宛委别藏》本，皆据江苏古籍出版社1988年2月版。
② 胡道静先生认为“《事林广记》原本的成书时期，必在宋季，而绝不入于元代。”（详见胡道静所撰影印至顺本《事林广记》之前言，中华书局1963年版。）王珂认为《事林广记》前身为陈元靓所编之《博闻录》，约成书于宋宁宗庆元元年（1195）左右，入元后因为朝廷禁毁是书而改名《事林广记》。（详见王珂：《宋元日用类书〈事林广记〉研究》，上海师范大学2010年博士论文。）
③ 陈元靓：《事林广记》，中华书局1963年版。
④ 陈元靓：《事林广记》，《和刻本类书集成》第一辑·第一册，上海古籍出版社1990年版。

《词源》卷上第三节《律吕隔八相生图》载："自黄钟律为宫，从本律数八至林钟为徵，林钟数八至太簇为商，太簇数八至南吕为羽，南吕数八至姑洗为角，姑洗数八至应钟为闰宫，应钟数八至蕤宾为闰徵，谓之七调。"①《事林广记》则曰："子月黄钟之律为宫，从本律数八至林钟为徵，林钟数八至太簇为商，太簇数八至南吕为羽，南吕数八至姑洗为角，姑洗数八至应钟为闰宫，应钟数八至蕤宾为闰徵，是谓之七调。周而复始，十二月之律合为八十四调之法大备矣。"②是条《宛委别藏》本脱"至太簇为商，太簇数八至南吕为羽，南吕数八"等十八字，可推知元起善斋抄本脱此十八字，《词学丛书》本等当据他书及乐理补。

《词源》卷上第七节《四宫清声》曰："今雅俗乐色、管色并用寄四宫清声、煞，与古不同。六字黄钟清声，下五字大吕清声，五字太簇清声，高五字夹钟清声。"《事林广记》曰："四宫清声在《周礼》惟祀天用之。今之乐色管色并用寄四宫清声、煞。六字黄钟清声，五字大吕清声，高五太簇清声，尖五夹钟清声。"此条《事林广记》详"四宫清声"于《周礼》之记载。

《词源》卷上第九节《十二律吕》言："十二律吕，各有五音，演而为宫为调。律吕之名总八十四，分月律而属之。今雅俗祗行七宫十二调，而角不预焉。"和刻本《事林广记·音乐举要·律吕宫商之图》与此基本相同，曰："夫十二律吕，各有五音，演而为宫为调。律吕之名揔八十四，今雅俗常行祗七宫十二调，而角不预焉，分月律而属之。"③

《词源》卷上第十节《管色应指字谱》载十九种谱字，而和刻本《事林广记》在这些谱字之外，更有"管吹示意图"，较《词源》为详。

《词源》卷上第十三节《结声正讹》言："右数宫调腔韵相近，若结声

①本文所引《词源》文字皆以《词学丛书》本为底本（《续修四库全书》第一七三三册据上海辞书出版社藏清道光八年秦恩复刻《词学丛书》本影印），文字有误者略据《宛委别藏》本、南京图书馆藏抄本、《守山阁丛书》本等校改。

②凡至顺本、和刻本《事林广记》文字相同者，则径称《事林广记》；单依至顺本、和刻本者，则标为至顺本《事林广记》、和刻本《事林广记》。

③案：至顺本《事林广记》有"八十四调谱字表"而无"十二律吕演为八十四调之说明"文字。

转入别宫，谓之走腔；若高下不拘，乃是诸宫调矣。”和刻本《事林广记》较之更为详整，其“宫调结声正讹”条曰：“右数宫调腔韵相似，极易讹入别调。若结声不分，即谓之走腔；驱驾高下不匀，则谓之诸宫调。故分别用声清浊高下、折与不折以办之。歌者当审结声扭转，取令归本宫调也。”《事林广记》较之《词源》多“归宫”之法。由以上比较可知，《词源》卷上、《事林广记》二者具有同源性，且《事林广记》相关内容多更为详审。因为《事林广记》是一部日常百科全书，其内容皆抄辑自前人论著，缺乏原创性。若《词源》为《事林广记》所据之本，则难以解释何以《事林广记》较《词源》为详的问题。故我们认为《事林广记》不可能据《词源》改写而成，而《词源》卷上逐节来自《事林广记》（表2）。

表2 《词源》卷上节抄自《事林广记》者

1. 《词源》卷上第三节	律吕隔八相生图	《事林广记》	《事林广记》书“律吕隔八以生七调”较《词源》为详，图稍有不同；“上下相生之图”未见他人引述。
2. 《词源》卷上第五节	律生八十四调	《事林广记》 《律吕成书》	
3. 《词源》卷上第七节	四宫清声	《事林广记》	《事林广记》较《词源》为详。
4. 《词源》卷上第八节	五音宫调配属图	和刻本《事林广记》	
5. 《词源》卷上第九节	十二律吕	《事林广记》	至顺本《事林广记》有“八十四调谱字表”而无十二律吕演为八十四调之说明，和刻本《事林广记》有之。
6. 《词源》卷上第十节	管色应指字谱	和刻本《事林广记》	和刻本《事林广记》较《词源》为详，有管吹示意图。
7. 《词源》卷上第十一节	宫调应指谱	和刻本《事林广记》	
8. 《词源》卷上第十二节	律吕四犯	《事林广记》 《白石道人歌曲》	

9. 《词源》卷上第十三节	结声正讹	和刻本《事林广记》	《事林广记》较《词源》为详。

从上表可知，《词源》卷上关乎词曲音乐理论的十节中有八节除偶参他书外，大要皆同于或略于《事林广记》，是知《词源》卷上主要是节录自《事林广记》。而余下二节（即“古今谱字”“讴曲旨要”）亦有所本。

三、摘录《白石道人歌曲》与《讴曲旨要》的教坊性质

《白石道人歌曲》卷一所载之“古今谱法”与《词源》卷上之“古今谱字”全同，则“古今谱法”当为《词源》卷上摘抄之史源。而《词源》卷上又有“律吕四犯”一节，其摘抄《白石道人歌曲》之内容更可见摘抄者不谙音律。

“律吕四犯”本于《事林广记》之“八犯诀”“四犯诀”，由于摘录者的一知半解，先是在“律吕四犯表”中“角归本宫”一栏将十二均位之角全部错位，而致谱字淆乱。[①]此表下先言“以宫犯宫为正犯”，继而又引《白石道人歌曲》中〔凄凉犯〕序中所说：

唐人乐书云犯有正、旁、偏、侧，宫犯宫为正，宫犯商为旁，宫犯角为偏，宫犯羽为侧。此说非也。十二宫所住之字各不同，不容相犯，十二宫特可以犯商、角、羽耳。[②]

恰又驳斥了“以宫犯宫为正犯”之说，前后矛盾，意者《白石道人歌曲》中此条与“古今谱字”一条应为另一人所补抄，或因摘抄者于音律理论不熟而误。张炎精于音律，若《词源》卷上为张炎所作，断无此前后矛盾之处。

此卷最后一节“讴曲旨要”虽然所涉及词之引近慢体、均拍打掯与卷下

①详评见刘崇德：《燕乐新说》之《律吕四犯表》，黄山书社2011年8月版，第101页。
②张炎：《词源》，《续修四库全书》第一七三三册影印，上海辞书出版社藏清道光八年秦恩复刻《词学丛书》本，上海古籍出版社2002年版，第63页。

“音谱”“拍眼”两节有相似之处，但远不及下卷所论词乐源与流的博大精深。其论词体从大曲、法曲到引近慢体，直到南宋时流行的缠令、嘌吟、说唱诸公（宫）调，论词的结构与节奏从片到均拍、字拍、序子、散序、中序直到“慢二急三”之〔三台〕节奏。至于“讴曲旨要”之语言俚俗，又多如“鞁中清”“带汉音”这些教坊行院伶人术语，足证其并非出自张炎手笔，而是宋元间坊间流行之唱诀。

四、起善斋本卷下即为张炎《词源》原书

由于伪托者仅是以其摘抄宋元词曲音乐资料置于张炎《词源》之前，冒称上卷，并未打乱下卷之文，故被作为下卷的《词源》原书篇帙、体例犹得保留完整。

此卷下共有音谱、拍眼、制曲、句法、字面、虚字、清空、意趣、用事、咏物、节序、赋情、离情、令曲、杂论、五要十六篇（阮元提要遗音谱、拍眼两篇，谓为十四篇，误）。其前有序，后有钱良祐、陆文圭二跋。序言其昔在先人侍侧，曾闻杨守斋诸公商榷音律，尝知绪馀。“生平好为词章，用功踰四十年，未见其进。今老矣，嗟古音之寥寥，虑雅词之落落，僭述管见，类列于后，与同志者商略之。”[①]序中既云“用功踰四十年”“今老矣”，钱跋又署（延祐）丁巳（1317），距张炎离世仅三年，可知《词源》为张炎晚年所著，为其一生治词与创作之结晶。

此卷完具序、跋、专论，可谓完书矣。由于有人将过录《事林广记》等书的词曲音乐资料置于其前，冒称《词源》上卷，故而形成了序在上下卷之间，好像头长在腰上的怪脸。清钱熙祚《守山阁丛书》本《词源》鉴于此，将下卷之序移于卷上之首，并云“原本此序误在下卷之首，今移正”[②]。实则诸本“此序”在“下卷之首”非误，误者钱熙祚也。盖此序与书中十六篇

①张炎：《词源》，《续修四库全书》第一七三三册影印，上海辞书出版社藏清道光八年秦恩复刻《词学丛书》本，上海古籍出版社2002年版，第65页。
②张炎：《词源》，守山阁丛书，光绪十五年鸿文书局石印本。

正文作为一体，不容割裂，故当初作伪者不敢改头换面，将张炎自序移在伪本之首，历来转抄、翻刻者也未敢“移正”。

此卷首有序，尾有二跋，中间十六篇专论，当为完整之书无疑。而使作伪者有隙可乘，令人置之不疑的是陆文圭之跋，其跋曰：

“词”与“辞”字通用，《释文》云：“意内而言外也。”意生言，言生声，声生律，律生调，故曲生焉。《花间》以前无集谱，秦周以后无雅声，源远而派别也。西秦玉田张君著《词源》上下卷，推五音之数，演六律之谱，按月纪节，赋情咏物，自称得声律之学于守斋杨公、南溪徐公。淳祐、景定间，王邸侯馆歌舞升平，居生处乐，不知老之将至。梨园白发，濞宫蛾眉，余情哀思，听者泪落。君亦因是弃家，客游无方，三十年矣。昔柳河东铭姜秘书，悯王孙之故态；铭马淑妇，感讴者之新声。言外之意，异世谁复知者。览兹词卷，抚几三叹。墙东叟陆文圭跋。[1]

既云“张君著《词源》上下卷”，又云“推五音之数，演六律之谱，按月纪节，赋情咏物”，自然证明起善斋抄本之上卷为原有之书。然而陆跋“五音之数”“六律之谱”只是借指下卷中“音谱”“拍眼”等篇而已，并非实指。而所谓“上下卷”，只是证明张炎《词源》原书，即起善斋抄本之卷下，原本是分为上下两卷的。陆跋所称“推五音之数，演六律之谱”，盖指“音谱”“拍眼”等前八篇，原为上卷；“咏物”“节序”“赋情”等八篇为下卷，即陆跋所谓“按月纪节，赋情咏物”。

而陆跋“推五音之数，演六律之谱”，之所以可认为其只是借指“音谱”“拍眼”“制曲”等篇而言，不应坐实为五音六律，此犹有一旁证。

以《乐府指迷》为名之单卷本《词源》有一种节略本，即康熙六十一年（1722年）曹炳曾城书室刻《山中白云词》附刻《乐府指迷》一卷本。[2]曹氏所刻之《乐府指迷》各条皆无子目，较之《宝颜堂》本，存词源、制曲、句法、虚字、清空、用事、咏物、节序、令曲九节及杂论之四条，且每

①张炎：《词源》，《续修四库全书》第一七三三册影印，上海辞书出版社藏清道光八年秦恩复刻《词学丛书》本，上海古籍出版社2002年版，第73—74页。
②张炎：《山中白云词附乐府指迷》，南京图书馆藏雍正四年城书室刻本。

条多有删略，如“句法”条将所举之词文全部删去。此本与他本绝异，删节颇多。然细绎曹刻本《乐府指迷》，则凡《宛委》本与《宝颜堂》本文字歧互处，基本皆同于《宝颜堂》本，是以曹刻本仍当是出于《宝颜堂》本的节抄本。那么，这是曹氏节抄自《宝颜堂丛书》本，抑曹氏所据底本即为节抄《宝颜堂》本呢？我们知道曹刻《山中白云词》于名贤诗序、赠别之作收录颇为完备，若所见《乐府指迷》为完本，当无删节之理。是以，笔者以为曹氏所见《乐府指迷》底本即为节抄之本。

此本后录曹一士题跋一则，其文曰：

> 余素不谙词学。……宋玉田生词朱竹垞极推之，世卒未见全集。余叔购得旧本，将授梓以公同好，命余志其后。余不识玉田词在前人中颉颃谁氏，今观其《乐府指迷》，于声律之学研究至深，其授受皆有师友。苦心精诣，必多独得于中者，以俟知者知耳，余非知音者也。……壬寅暮春曹一士书于四焉斋。[①]

曹一士既多次明言“不谙词学”，则不太可能在曹刻本外读到是时颇为稀见之二卷本。且其若见过二卷足本，似亦无不使曹炳曾刻梓之理。曹一士跋与陆文圭跋当有异曲同工之意，即皆以今本《词源》卷下有深蕴声律之妙的意味，因此也就难以陆跋为张炎原本即有卷上专述音律之证了。相反的，作伪者正是将陆跋此文中“推五音之数，演六律之谱”坐实，增设五音相生等章节以惑人耳目。

结　论

通过上文考证可知今传元起善斋抄本《词源》卷下当为张炎《词源》原书，其书之序、十六篇专论与陆文圭、钱良祐之跋保留了此书原貌，“音谱”“拍眼”“制曲”等前八篇是其上卷，“咏物”“节序”“赋情”等后八篇为下卷。而关于词曲音乐资料的所谓卷上，则是对《事林广记》等类书

①张炎：《山中白云词附乐府指迷》，南京图书馆藏雍正四年城书室刻本。

的过录节抄，是被他人置于张炎《词源》之上的伪托之书。为了尊重历史，本着对学术负责的态度，必须揭示其作为伪托之书的真相，还原张炎《词源》原作的真貌。但其将《事林广记》等书中散见的词曲音乐资料集中、系统排列，对保存与传播宋代词曲音乐仍有其不可否定的价值。

（作者：刘崇德，河北大学文学院；许超杰，湖南大学岳麓书院）

两宋鼓吹曲词调《六州》考析

⊙黄敏　田玉琪

内容提要　词调《六州》为两宋宫廷鼓吹曲之一，主要用以籍田、朝会宴飨和道路仪仗等。现存两宋名《六州》者近三十首词，实有三调，其一为郊祀籍田、明堂太庙所用之正宫，其二为帝后灵驾发引所用之正平调，其三为帝后虞主回京所用之大石调及双调。因具体功用不同，曲调、宫调与声情亦不相同，或典雅庄重、或慷慨悲壮、或苍凉凄怆，然均具庄严肃穆、华贵威严的皇家风范。

关键词　《六州》　鼓吹曲　起源　体式　声情

在两宋众多词调中，鼓吹曲词调扮演着不同于民间、文人歌曲的独特角色。近年来，学界对于两宋鼓吹曲已有不少研究，如李训之《两宋鼓吹曲考述》[①]对两宋鼓吹曲的创作时间、体制、文学意义等作了考证研究，田玉琪《词调史研究》[②]对其词调史意义、不同词调的体式差异作了初步辨析，孙晓辉《宋代鼓吹套曲导引考证》[③]对宋代鼓吹套曲的演进和组合方式作了考察。两宋鼓吹曲通常多作套曲使用，有时亦单独使用。而作为套曲的鼓吹曲亦由单个词调组合而成，对其中个体词调的具体研究仍有诸多探讨的空间。

①李训之：《两宋鼓吹曲考述》，《乐府学》第四辑，2009年出版。
②田玉琪：《词调史研究》，人民出版社2012年版。
③孙晓辉：《宋代鼓吹套曲导引考证》，《黄钟》，2016年第2期。

今试对鼓吹曲中《六州》的起源、类别及体式演变等作一考析。

一、《六州》的起源

词调《六州》见录于《宋史·乐志》《文献通考》《宋会要辑稿》诸书，多同《导引》《十二时》等词调同载组为套曲。关于此调起源，自宋以来便众说纷纭。杨慎《词品》云："'六州'得名，盖唐人西边之州，伊州、梁州、甘州、石州、渭州、氐州也。……伊、梁、甘、石，唐人乐府多有之。《胡渭州》见张祜诗，《氐州第一》见周美成辞。"[①]《历代诗余》卷九十九亦言："六州，伊、凉、甘、石、氐、渭也，唐时乐府多以此名，填词因之。"[②]按唐教坊曲有《凉（梁）州》《伊州》《甘州》《石州》及《胡渭州》，皆为大曲。两宋鼓吹曲词调《六州》之本源或与六州地名及唐代《六州》大曲有某种关系，其中有名称方面的联系，也有边场警严之义的延续，至于音乐方面，应无关系。王应麟《玉海》卷一百六：

唐末大乱，旧声皆尽。惟大角传三曲，其鼓吹四曲，悉用教坊新声。车驾出入，奏《导引》及《降仙台》；警严奏《六州》《十二时》，皆随月用宫。[③]

宋鼓吹曲《六州》作为"教坊新声"，当排除其源自遗存的唐鼓吹曲的可能。此调最早作品为和岘之作：

乾德四年（966），判太常寺和岘言："郊祀有夜警晨严《六州》《十二时》，及鼓吹回仗时驾前《导引》三曲，见阙乐章，望差官撰进，下寺教习应奉。"诏诸乐章令岘修撰，教习供应。[④]

同样作鼓吹曲，《六州》与《六州歌头》时有混淆。宋代二者便常常相提并论，特别是南宋时常直接将《六州》称作《六州歌头》。如洪适《盘

---

①杨慎：《词品》卷一，中华书局1986年《词话丛编》本，第3356页。
②沈辰垣：《历代诗余》卷九十九，清文渊阁四库全书本。
③王应麟：《玉海》卷一百六，清文渊阁四库全书本。
④马端临：《文献通考》，中华书局1986年版，第1291页。

州文集》卷十八中的《隆兴二年南郊鼓吹曲》之一“严更永”一词，即题为《六州歌头》，且注云：“右三曲严更警场作”（此词又见于《宋史·乐志卷十六》，又题《六州》）。洪迈于《容斋随笔·五笔》卷五《冥凤社首凤》中亦云：“光尧上仙，于梓宫发引前夕，合用警场导引鼓吹词。迈在翰苑制撰，其《六州歌头》内一句云：‘春秋不说楚冥灵。’常时进文字，立待报者，则贴黄批急速，未尝停滞。”[①]姜夔《白石道人歌曲》卷一《圣宋铙歌鼓吹曲十四首序》亦言：“臣又惟宋因唐度，古曲坠逸，鼓吹所录，惟存三篇，谱文乖讹，因事制辞，曰《导引曲》《十二时》《六州歌头》，皆用羽调，音节悲促。”[②]不过，南宋程大昌对《六州》《六州歌头》二调已有严格的区分，其《演繁露》云：

《六州歌头》，本鼓吹曲也。近世好事者倚其声为吊古词，如“秦亡草昧，刘项起吞并”者是也。音调悲壮，又以古兴亡事实文之，闻其歌，使人怅慨，良不与艳辞同科，诚可喜也。本朝鼓吹，止有四曲：《十二时》《导引》《降仙台》并《六州》。为曲，每大礼宿斋或行幸遇夜，每更三奏，名为警场。真宗至自幸亳亲飨太庙，登歌始作，闻奏严，遂诏：自今行礼罢乃奏。政和七年：诏《六州》改名《崇明祀》，然天下仍谓之《六州》，其称谓已熟也。今前辈集中大祀大卹，皆有此词。[③]

《六州歌头》为传统军乐，程大昌所引之词正为李冠《六州歌头》。两宋《六州歌头》词共存三十余首，除韩元吉“东风着意”一词赋写相思恋情，辛弃疾“晨来问疾”一词略带戏谑俳谐意味外，大多为吊古伤今的豪放之作，仍带有苍凉悲壮的边塞军乐风格。程大昌言“本朝鼓吹，止有四曲”，而四曲之中，并不含《六州歌头》，两宋文人创作《六州歌头》，应与朝廷鼓吹曲没有关系，南宋洪适、姜夔等人的说法应不准确。而明人杨慎《词品》卷一解说《六州歌头》转述了程大昌之言：

《六州歌头》，本鼓吹曲也，音调悲壮。又以古兴亡事实之，闻之使人

① 吴熊和：《唐宋词汇评》，浙江教育出版社2004年版，第1959页。
② 姜夔：《白石道人歌曲》卷一，《丛书集成初编》，中华书局1985年新1版，第11页。
③ 程大昌：《演繁露》，《宋元词话》，上海书店1999年版，第317页。

慷慨，良不与艳词同科，诚可喜也。六州得名，……此词宋人大祀大恤皆用此调，国朝大恤则用《应天长》。[①]

不过，杨慎曲解了程大昌之意，以《六州歌头》为宋人“大祀大邮”之调。故后之学者亦时沿此误，认为宋鼓吹曲《六州》即为《六州歌头》的简称。

二、《六州》的类别及体式演变

作为朝廷御用礼乐，以《六州》名调者在两宋现存近三十首词，金元无存词。关于《六州》词调之体式，明清词谱记载通常较为简略，万树《词律》不载此调，惟杜文澜《词律补遗》卷二十一仅载无名氏“良夜永”一首作为补调，且注云：“此调祇有此词，无别首可校，见《文献通考》。”[②]《钦定词谱》卷三七亦仅收录无名氏“良夜永”一首为谱，注云：“此调祇有此词，无别首可校。”[③]（《词律补遗》当即据《钦定词谱》而补）而秦巘《词系》卷十九亦仅以无名氏“良夜永”列调，注云：“调见《宋史·乐志》，与《六州歌头》无涉，当名《崇明祀》。《词律》未收，四曲中惟《降仙台》失传。”[④]今人编《中华词律辞典》[⑤]载此调体式甚多，共二十体，而独漏和岘之词，且所列体式以字数多少排列，未能清晰得见此调在两宋发展演变之轨迹。

两宋鼓吹曲《六州》的词调形态看似复杂，然有规律可循。两宋现存近三十首《六州》，实可分为三调。正如清人毛奇龄于《西河集》卷六中所云：“有歌同而调异者，如宋鼓吹曲同用《导引》《六州》《十二时》三曲名，而大飨所合为黄钟宫，山陵所合为正平调，神驾还宫所合为大石调

---

① 杨慎：《词品》卷一，中华书局1986年《词话丛编》本，第3356页。
② 万树：《词律》，上海古籍出版社2013年版，第636页。
③ 王奕清、陈廷敬：《钦定词谱》，北京中国书店1983年版，第一册，第2630页。
④ 秦巘：《词系》，北京师范大学出版社1996年版，第927页。
⑤ 潘慎、秋枫总编撰：《中华词律辞典》，吉林人民出版社2005年版。

是也。”[①]词调《六州》作为宋皇室专用礼乐，在不同的礼仪活动中，所奏之乐并不相同，举凡南郊、封禅、明堂、籍田、祫享太庙、奉祀太清宫等均属吉礼活动范围，所用鼓吹曲为一调；举凡山陵导引灵驾等均属凶礼活动范围，此为又一调；神主回宫虽亦属凶礼，然与帝后灵驾发引之礼不同，又用别调，就声情而言，前一调与后两调迥然不同。

（一）郊祀籍田、明堂太庙之《六州》

此调用正宫（正黄钟宫），涉及范围较广，郊祀天地、封禅泰山、明堂恭谢、祫享太庙、亲耕籍田等大礼均用此调，故此调现存宋人词作最多，共存十八首（包括洪适《六州歌头》）。此调始自和岘“严夜警”词，然诸词谱多不载此词：

严夜警，铜莲漏迟迟。清禁肃，森陛戟，羽卫俨皇闱。角声励、钲鼓攸宜。金管成雅奏，逐吹逶迤。荐苍璧、郊祀神祇。属景运纯禧。京坻丰衍，群材乐育，诸侯述职，盛德服蛮夷。　殊祥萃，九苞丹凤来仪。膏露降，和气洽，三秀焕灵芝。鸿猷播、史册相辉。张四维。卜世永固丕基。敷玄化、荡荡无为。合尧舜文思。混并寰宇，休牛归马，销金偃革，蹈咏庆昌期。[②]

此为开宝元年（968）南郊三首之一，此词也奠定了此调字句声韵的基本规模，后之宋人词作或有意识地模仿此词字句，或在此词基础上加以改进发展。如众谱皆载的无名氏“良夜永”一首，为大中祥符元年（1008）真宗封禅四首之一，从用韵和用词等方面看，即有明显模仿和岘词创作的痕迹。稍后的无名氏“千载运”一首，即大中祥符七年（1014）奉祀太清宫三首之一[③]，从句法和字声方面看有所改进，如其上片第十句作“非雾满康庄”，下片第十句作“景福降穰穰”，均作普通五字律句，与和岘词上一下四句法有异。同期创作的亦有无名氏“承天统”词，为南郊恭谢三首之一，于奉祀太清宫回京后所作，用词多与无名氏“千载运”同：

---

①毛奇龄：《西河集》卷六，清文渊阁四库全书本。
②唐圭璋编：《全宋词》，中华书局1965年版，第1页。
③本文所用《六州》词作，创作时间参考《宋史·乐志》及李训之《两宋鼓吹曲考述》，不再特别注明。

承天统，圣主应昌辰。宝箓降，飙游至，瑞命庆惟新。崇大号、仰奉高真。献岁当初吉，天下皆春。谒秘宇、藻卫星陈。芗霭极纷纶。琼编焜耀，仙衣綷蔡，垂旒俯拜，荐献礼惟寅。　　芬芳备，精衷上达穹旻。尊道祖，享清庙，助祭万方臻。升泰畤、缛典弥文。侍群臣。汉庭儒雅彬彬。烟飞火举毕严禋。天地降氤氲。高临华阙，恩覃动植，庆延宗社，圣寿比灵椿。[1]

此词也明显袭用了和岘词的用韵和句拍。然句法、字声方面，改进较大。此词四字句以上者均用律句，且下片第九句作普通七字句不折腰，后之宋人词作与此词相同者最多，此词即为此调之正体。《词谱》等诸书均以无名氏“良夜永”一首为正体，显然不当。

现存此调词作字数多有参差，句拍亦往往有所变化。除部分词作因年代久远多有脱漏外，此调音乐亦或发生些许变化，然此变化亦是有章可循。如天禧三年（1019）南郊鼓吹曲之一的无名氏“齐天宇”一首便与正体相比差异较大，当是此调音乐的首次变化。而无名氏“寰宇定”词（即明道二年（1033）宋仁宗籍田四曲之一）虽在“承天统”一首基础上作细微变化，但不难发现此变化亦受“齐天宇”一首影响。除“寰宇定”一首外，南宋尚有一首籍田曲，为无名氏“昭圣武”词（绍兴十六年（1146）高宗亲耕籍田四首之一），“昭圣武”词的用韵、句拍与“寰宇定”一首正同。此调用于明堂之礼的四首词作，皇佑二年（1050）无名氏“崇严配”一首最早，仍用“承天统”词乐调与歌词体式，未作过多改变。其后无名氏“严太寝”一首（嘉佑元年（1056）明堂恭谢四曲之一），又仅用“崇严配”之上片。此词结尾原有“和声”，或原词本为双片，然此套鼓吹四曲《恭谢导引》《合宫歌》《六州》《十二时》均为长调之一半，或为词人有意为之。除“严太寝”一首外，两宋尚有无名氏“深仁化”一首亦为单片词，此为嘉佑四年（1059）祫享太庙四曲之一，结尾亦有“和声”二字。

同为南郊鼓吹曲，无名氏“垂炎运”词与该主题的前人诸作均有差异，且句拍变化较大，当是此调音乐的又一次明显变化。此为治平二年（1065）

---

① 《全宋词》，第3707页。

南郊鼓吹四首之一。此体用移字之法，对句拍进行了局部调整。绍兴十三年（1143）无名氏“双凤落”词、隆兴二年（1164）洪适“严更永”词及嘉定五年（1212）无名氏“皇抚极”词正与之同。

此调体式较为繁杂，句拍单从一首词来看并不易把握，《词谱》《全宋词》诸书往往据其文意断句，多有讹误。如众谱均载的无名氏“良夜永”一首，上片第六句“严鼓动、画角声齐”，《词谱》作上三下四式折腰句，《全宋词》断作三字一句、四字一句，孰是孰非？无名氏“深仁化”一首为我们提供了有力依据。此句“深仁化”词作“申孝致洁飨宗祊”，用普通七字句不折腰，故此句拍或折腰或不折腰，可不拘，然不能断作两句拍。

（二）帝后灵驾发引之《六州》

此调为哀曲，用正平调，仅用于帝后灵驾发引之凶礼。据统计，此调两宋现仅存六首。而此调现存六词中，当以无名氏“九龙舆”词为早，为元丰二年（1079）慈圣光献皇后发引四首之一：

九龙舆。记春暮、幸蓬壶。琼囿敞，绣仗趋。年华与逝水俱。瑶京远、信息断无。宝津池面落花铺。愁晚容车来禁涂。凤箫鸾翣，西指昭陵去。旧赏蟠桃熟，又见涨海枯。应共灵真，母曳霞裾。　宴清都。恨满山隅。春城翠柏藏乌。扃户剑，照灯鱼。人间一梦觉余。泉宫窈窕锁夜龙，银江澄澹浴仙凫。烟冷金炉玉殿虚。绿苔新长，雕辇曾行处。夜夜东朝月，似旧照锦疏。侍女盈盈泪珠。[1]

此词总体押平韵，为“鱼虞”韵，然上片第十句、下片第十一句各间入一仄韵，用“语御”韵，为同部三声叶，可见此词用韵并不严谨，近于曲体用韵。此词用韵、句法、字声后人无与之全同者。元丰八年（1085）无名氏“炎图盛”词，为神宗灵驾发引四首之一：

炎图盛，六叶正协重光。膺宝瑞，更法度，智勇超轶成汤。昭回云汉烂文章。震扬威武慑多方。生民帖泰拥殊祥。封人祝颂，万寿与天长。岂知丹鼎就，龙下五云旁。飘然真驭，游衍仙乡。　泣彤裳。伊落洋洋。嵩峰少

①《全宋词》，第3721页。

室相望。藏弓剑，游衣冠，俊功盛德难忘。泉台寂、鱼烛荧煌。银海深、凫雁翱翔。想象平居谩焚香。望陵人散，翠柏忽成行。犹余嵩峰月，夜夜照幽堂。千秋陈迹凄凉。[①]

此词即为“九龙舆”一首的改进体。此词虽沿用了“九龙舆”词的句拍，然用韵、句法、字声多有不同。如用韵方面，此词上片第一、四句，下片第五句均不押韵，然下片第七句添一韵，且此词上片第十句、下片第十一句仍用平韵，与“九龙舆”词叶仄韵异。句法、字声方面也做了不少改进，后之宋人词作多与之相同、相近。

此调两宋存词虽不多，句拍差异亦不大，然此调亦多三字句及四字句，《全宋词》等书将此类句拍或作折腰或断作两句拍，多混乱不一。如“炎图盛”词上片第二句“六叶正协重光”，《全宋词》断作“六叶正，协重光”[②]，此句“九龙舆”词作“记春暮、幸蓬壶”，洪迈“尧传舜”词作“盛事千古难并”，可知此句或折腰或不折腰，可不拘，然不能断作两句拍。又“中兴运”词下片换头二句“又谁知，勤俭仁明”，《全宋词》断作“又谁知、勤俭仁明”，不妥。“知”字“九龙舆”“炎图盛”“娟娟月”三词均用韵，此词宜断作两句拍。

（三）帝后虞主回京之《六州》

此调亦属哀曲，用大石调或双调，仅于迎奉帝后神主还宫的途中演唱。此调两宋现仅存三首，均为北宋之作。其中，无名氏“庆深恩”词为元丰三年（1080）慈圣光献皇后虞主回京四首之一：

庆深恩。宝历正乾坤。前帝子，后圣孙。援立两仪轩。西宫大母朝寝门。望椒闼常温。芳时媚景，有三千宫女，相将奉玉辇金根。上林红英繁。缥缈钧天奏梨园。望绝瑶池，影断桃源。　恨难论。开禁阍。春风丹旐翩翩。飞翠盖，驾雕辒。容卫入西原。管箫动地清喧。陵上柏烟昏。残霞弄影，孤蟾浮天外，行人触目是销魂。问苍天。尘世光阴去如奔。河洛潺湲。

① 《全宋词》，第3723页。
② 《全宋词》，第3723页。

此恨长存。[①]

此词或为此调始词，也奠定了此调的基本体式。然此词仍处于创调初期，字句声韵皆未稳，其后的无名氏“承圣绪”、范祖禹“太平功”二词均与之有异。

无名氏“承圣绪”一首为元丰八年（1085）神宗皇帝虞主回京四首之一。此与“庆深恩”词相校，字句声韵变化稍大，应是音乐发生了些许变化，可看作词人进行了有意识的调整。然此体或是尝试创作，后之范祖禹词并未沿用此体。范祖禹“太平功”词为绍圣元年（1094）宣仁圣烈皇后虞主回京双调四曲之一：

太平功。拥佑帝尧聪。歌九德，偃五戎。寰海被祥风。车书万里文轨同。自南北西东。耕田凿井，戏垂髫华发，跻仁寿域变时雍。大明方天中。弃养东朝苦匆匆。玉座如存，永隔慈容。　恨难穷。崇庆空。飙轮仙驭无踪。超宇宙，驾云龙。祎翟掩轩宫。柏城王气长郁葱。温洛照寒崧。光灵在上，徽音流千古，昭如日月丽层穹。太任家邦隆。彤史青编永垂鸿。清庙笙镛。奏假钦崇。[②]

此词范祖禹注双调，与“庆深恩”词相校，惟上片第十句作普通七字句不折腰（字声并无不同），下片第七句添一字作七字一句（此与“承圣绪”词同），第十二句添二字作五字一句异。可见范词极大程度上继承了“庆深恩”词的句拍、用韵，值得注意的是，除句拍有变化的两句外，其余字句平仄皆如一，可见范词当是严格依照“庆深恩”词为谱填词的，然又未完全遵从其句拍。初疑“庆深恩”词或有脱漏，然“庆深恩”词诸本皆如此，且句意完整，今姑认定范词为“庆深恩”词的改进体。范词上片自“歌九德”以下与下片自“超宇宙”以下相同，较为严谨，可堪效仿，惜此体后再无宋人词作留传。

此调《全宋词》所载断句亦多误。如“庆深恩”词上片第十二句断作

---

①《全宋词》，第3722页。
②《全宋词》，第367页。

“缥缈钧天。奏梨园。”[1]然此句“承圣绪”词及范祖禹词均作普通七字句，未间入三字短韵，又此句正与下片第十三句“尘世光阴去如奔”相对应，故“天”字属偶叶韵，不当断作两句拍，等等。

从两宋现存全部《六州》词作声情来看，因主题与宫调的差异，明显有别。南郊、明堂、太庙、籍田、封禅奉祀均属朝廷吉礼，此类主题之《六州》通常用正宫。句法以三、四、五字句为主，配以七字折腰句和六字句，句式复杂而富于变化。且用平声韵，音节较为响亮。调势于平稳中略显流动，故声情华贵典雅、严肃庄重，正宜于记叙皇家祭典及皇帝亲耕籍田等歌功颂德之作。

而帝后灵驾发引属丧礼，此主题之作主要歌颂帝后丰功伟绩，寄托哀思，其所用之调为正平调。此调共有六个三字句、五个四字句、六个五字句、五个六字句和六个七字句，其中奇字句的配合，造成急促与奔放的声情。四、六字句的穿插，又使此调调势趋于平婉沉顿。然此调用平韵，音韵甚为响亮，故呈现出激越悲壮的声情。帝后虞主回京虽亦属哀曲，其内容亦与帝后灵驾发引主题较为相近，然所用之调为大石调或双调。此调多用五字句和三字句，配合以七字句和四字句，且多用拗句，调势起伏变化，形成拗怒的声情，上、下片结尾各用两个四字句，调势平稳收敛。此调亦用平韵，声情惆怅激越，多以抒发苍凉凄怆之情。

总之，两宋鼓吹曲以《六州》名调者，作为“教坊新声”，同名异调有三。其体式皆与李冠等《六州歌头》有异，二者显非同调。而《六州》三调虽各有不同的体式规范，然各调之宋人诸作字数多有参差，字句亦略有差异，当是各调音乐发生些许变化。不过，鼓吹曲《六州》作为宫廷御用礼乐，或典雅庄重、或慷慨悲壮、或苍凉凄怆，又均体现了具庄严肃穆、华贵威严的皇家风范。

（作者：河北大学文学院）

---

① 《全宋词》，第3722页。

“诗言志，歌永言”传统的突破和回归

——以宋代雅乐乐歌为中心的研究

⊙徐利华

内容提要 宋代以前，雅乐乐歌创作中虽然也曾出现过先乐后辞的情况，但并不多见，“诗言志、歌永言”依然是雅乐乐歌创作的传统。到了宋代之后，雅乐乐歌中“由乐以定辞”的情况开始频繁出现，在北宋徽宗崇宁年间至南宋高宗绍兴四年，先制谱而后命辞甚至成为雅乐乐歌创作的主要方式。自绍兴四年之后，雅乐乐歌的创作重又回归先诗后乐的轨道之上，并不单纯是政令干预的结果，而有着特定的理论背景。

关键词 诗言志　歌永言　雅乐　乐歌　大晟府

中国古代音乐文学，由于体裁的不同，其诗与乐的结合方式各异。在同一种文体中，也可能出现几种不同的创作方式。创作方式的变化，又引导着文体特征的变化。从曲辞结合方式来看，中国古代声乐可以分为两种类型：诗赞体和曲牌体。刘崇德先生在《燕乐新说》中说：“一种是为诗体的歌辞配乐，故‘歌无定句’‘句为定声’，一种是为乐（舞）曲‘一字一拍（句）不敢辄增损’的配歌辞。此即我国古代声乐的两大类型。前者为歌诗（声诗）乐府体，其无定句，故以‘言’，即字为基础，所谓齐言（四言、五言、齐言）与杂言之体。唐宋以来说唱文学之诗赞体，近世戏曲之板腔体

（如皮黄、秦腔）皆为前者。明嘉靖以后出现并延续至今的昆曲，以及如闽南之梨园戏、高甲戏等皆为词曲体。”[①]中国古代雅乐乐歌虽属诗赞体，但其创作方式并非一成不变。特别是到了宋代，“诗言志，歌永言”的创作传统被打破，“先制谱而后命辞”成为盛行一时的创作风气。因此，以宋代雅乐乐歌为中心，研究其诗与乐的结合方式形成的历史背景，探讨其从突破传统到回归传统的深层原因，将有助于深化我们对中国古代音乐文学发展轨迹的认识。

一

以《诗经》中雅、颂为代表的作品，开创了先秦雅乐乐歌“诗言志，歌永言”传统。《汉书·食货志》载：“孟春之月，群居者将散，行人振木铎徇于路以采诗，献之大师，比其音律，以闻于天子。”[②]先秦是雅乐兴盛的时代，当时的乐歌创作大都采用先采诗、后被律的形式，所谓“诗官采言，乐盲被律”[③]。但是，到了汉代之后，以相和三调、清商三调为主的民间俗乐兴起，产生一种新的音乐形态“清乐”，先诗后乐的创作模式也随之被打破。在汉乐府中，诗乐结合的情况变得复杂。《宋书·乐志》载：“凡此诸曲，始皆徒哥，既而被之弦管。又有因弦管金石，造哥以被之，魏世三调哥词之类是也。”[④]宋代郭茂倩也说：“凡乐府歌辞，有因声而作歌者，若魏之三调歌诗，因弦管金石，造歌以被之是也。有因歌而造声者，若清商、吴声诸曲，始皆徒歌，既而被之弦管是也。有有声有辞者，若郊庙、相和、铙歌、横吹等曲是也。有有辞无声者，若后人之所述作，未必尽被于金石是也。”[⑤]在汉魏乐府中，存在着“因声而作歌”“因歌而造声”等不同的情

①刘崇德：《燕乐新说》，黄山书社2011年版，第220—221页。
②班固：《汉书》卷二十四，颜师古注，中华书局1962年版，第1123页。
③詹锳：《文心雕龙义证》，上海古籍出版社1989年版，第226页。
④沈约：《宋书·乐志》卷十九，中华书局1974年版，第550页。
⑤郭茂倩：《乐府诗集》卷九十，中华书局1979年版，第1262页。

形，正如王灼所说：“当时或由乐定词，或选词配乐，初无常法。”[1]

隋唐之后，外来胡乐和中原音乐相结合而形成燕乐。随着燕乐的兴盛，诗乐结合的方式更趋多样化。元稹在《乐府古题序》中说：“《诗》讫于周，《离骚》讫于楚。是后诗之流为二十四名：赋、颂、铭、赞、文、诔、箴、诗、行、咏、吟、题、怨、叹、章、篇、操、引、谣、讴、歌、曲、词、调，皆诗人六义之余，而作者之旨。由操而下八名，皆起于郊、祭、军、宾、吉、凶、苦、乐之际。在音声者，因声以度词，审调以节唱，句度短长之数，声韵平上之差，莫不由之准度。而又别其在琴、瑟者为操、引，采民氓者为讴、谣，备曲度者总得谓之歌、曲、词、调。斯皆由乐以定词，非选词以配乐也。由诗而下九名，皆属事而作，虽题号不同，而悉谓之诗可也。后之审乐者，往往采取其词，度为歌曲。盖选词以配乐，非由乐以定词也。”[2]既有“选词以配乐”的声诗，又有“由乐以定词”的歌曲，在唐代音乐文学的创作中，传统的“诗言志、歌永言”的创作方式只能退守一隅。

那么，在宋代之前，“由乐以定辞”和“选词以配乐”的方式，是否只存在俗乐和胡乐之中呢？仔细地梳理文献，就不难发现，事实并非如此。自汉代以来，在雅乐乐歌的创作中，也出现过“由乐以定辞”，大致可分为两种情况：

一是前代的乐章留存下来，或是因为歌辞在流传的过程中散逸，或是因为旧辞已经无法适应新的需要，所以在原有曲调基础上创作新辞。如曹魏之时，雅乐乐歌的曲调多承袭汉代，而歌辞却是新制。《宋书·乐志》载：“汉末大乱，众乐沦缺。魏武平荆州，获杜夔，善八音，常为汉雅乐郎，尤悉乐事，于是以为军谋祭酒，使创定雅乐。时又有邓静、尹商，善训雅乐，哥师尹胡能哥宗庙郊祀之曲，舞师冯肃、服养晓知先代诸舞，夔悉总领之。远考经籍，近采故事，魏复先代古乐，自夔始也。而左延年等，妙善郑声，惟夔好古存正焉。……其众哥诗，多即前代之旧；唯魏国初建，使王粲改作

① 王灼：《碧鸡漫志》卷一，李孝中、侯柯芳辑注，巴蜀书社2005年版，第214页。
② 元稹：《元稹集》卷二十三，中华书局1982年版，第254页。

登哥及《安世》《巴渝》诗而已。”[①]由于得到了以雅乐郎杜夔为代表的一批汉代宫廷乐工，曹魏政权继承了汉代旧有的雅乐乐歌，但是因为“其辞既古，莫能晓其句度”[②]，所以王粲等人按照原来的曲调，重新填写歌辞。《晋书》亦云：“魏武挟天子而令诸侯，思一戎而匡九服，时逢吞灭，宪章咸荡。及削平刘表，始获杜夔，扬鼙总干，式遵前记。三祖纷纶，咸工篇什，声歌虽有损益，爱玩在乎雕章。是以王粲等各造新诗，抽其藻思，吟咏神灵，赞扬来飨。”[③]所谓“声歌虽有损益，爱玩在乎雕章”，也就是说，乐歌的曲调只是稍加损益，而乐歌的歌辞却是重新创作。关于这一点，西晋张华曾提到：“按魏上寿食举诗及汉氏所施用，其文句长短不齐，未皆合古。盖以依咏弦节，本有因循，而识乐知音，足以制声，度曲法用，率非凡近所能改。二代三京，袭而不变，虽诗章词异，兴废随时，至其韶逗曲折，皆系于旧，有由然也。是以一皆因就，不敢有所改易。”[④]指出曹魏所用上寿乐歌，是“依咏弦节”，依照旧有的曲调，填入新辞。这样的情况，在隋代雅乐乐歌中同样存在。如《隋书·乐志》载：“先是高祖遣内史侍郎李元操、直内史省卢思道等，列清庙歌辞十二曲。令齐乐人曹妙达于太乐教习，以代周歌。其初迎神七言，象《元基》曲，献奠登歌六言，象《倾杯》曲，送神礼毕五言，象《行天》曲。至是弘等但改其声，合于钟律，而辞经敕定，不敢易之。至仁寿元年，炀帝初为皇太子，从飨于太庙，闻而非之。乃上言曰：‘清庙歌辞，文多浮丽，不足以述宣功德，请更议定。’于是制诏吏部尚书、奇章公弘，开府仪同三司、领太子洗马柳顾言，秘书丞、摄太常少卿许善心，内史舍人虞世基，礼部侍郎蔡征等，更详故实，创制雅乐歌辞。”[⑤]隋炀帝时，因为旧有的清庙歌辞过于浮丽，所以依照原来的曲调，创制了新的歌辞。

①沈约：《宋书·乐志》卷十九，第534页。
②房玄龄等：《晋书·乐志》卷二十二，中华书局1974年版，第693页。
③房玄龄等：《晋书·乐志》卷二十二，第676页。
④脱脱等：《宋史·乐志》卷十九，中华书局1977年版，第539页。
⑤魏征等：《隋书·音乐志》卷十，中华书局1973年版，第359—360页。

二是将俗乐吸纳进雅乐之时，往往在保存原有曲调的基础上重新填写歌辞，使之由俗入雅。如唐太宗李世民就曾采用民间俗乐的曲调，填入新辞，用于郊庙祭祀之中。《旧唐书·乐志》载：“贞观元年，宴群臣，始奏秦王破阵之曲。太宗谓侍臣曰：‘朕昔在藩，屡有征讨，世间遂有此乐，岂意今日登于雅乐。然其发扬蹈厉，虽异文容，功业由之，致有今日，所以被于乐章，示不忘于本也。’尚书右仆射封德彝进曰：‘陛下以圣武戡难，立极安人，功成化定，陈乐象德，实弘济之盛烈，为将来之壮观。文容习仪，岂得为比。’太宗曰：‘朕虽以武功定天下，终当以文德绥海内。文武之道，各随其时，公谓文容不如蹈厉，斯为过矣。’德彝顿首曰：‘臣不敏，不足以知之。’其后令魏征、虞世南、褚亮、李百药改制歌辞，更名《七德》之舞，增舞者至百二十人，被甲执戟，以象战阵之法焉。”[①]流传民间的《秦王破阵乐》的曲调，为李世民所改造，再由魏征、虞世南、褚亮、李百药等人创制歌辞，并更名《七德》舞，成为唐代雅乐的代表作品。

在雅乐乐歌创作中，或是因为其曲沿用古调，为了适应现实之需而改写歌辞；或是因为其曲改编自民间俗调，为了营造典雅庄重的风格而创制新辞。在这两种情形之下，都曾经出现“由乐以定辞”的创作方式。应该说，先乐后诗创作方式既与音乐形态的发展变化紧密相联，但同时又与乐歌传播过程中声与辞出现不平衡有关。有些学者将这种创作方式的出现简单归结为俗乐和胡乐的影响，是不妥当的，因为雅乐自身发展过程中同样存在着导致诗乐结合方式发生变化的内驱力。

二

宋代以前，雅乐乐歌创作中虽然也曾出现过先乐后辞的情况，但并不多见，雅乐乐歌创作基本上保持着“诗言志、歌永言”的传统。到了宋代之后，雅乐乐歌中“由乐以定辞”的情况开始频繁出现，在北宋徽宗崇宁年间

① 刘昫等：《旧唐书·乐志》卷二十八，中华书局1975年版，第1045页。

至南宋高宗绍兴四年，先制谱而后命辞甚至成为雅乐乐歌创作的主要方式，“诗言志、歌永言”的传统一度被打破。

北宋初年，虽然也出现过先制谱后命辞的情况，但还只是在特殊情形下偶然为之。《太常因革礼》载：“大中祥符六年四月，诏曰：‘太宗皇帝俯宅中区，诞敷至治，秉珪肆覲，受职贡于多方。仗钺亲征，振威灵于后至。顷属晋阳回跸，海县来庭。告王者之成功，彰圣人之极挚。篪宏斯被，天地同和。朕袛嗣鸿基，追先烈以为制礼作乐，元后之鸿猷。易俗移风，为邦之盛德。故当用于郊庙，荐之神明。用是躬制升歌，庶发攟于谟训。肇新象舞，期蹈咏于庆雍。咨尔攸司，体予继孝。太宗皇帝圣制《万国朝天》乐曲，宜曰《同和》之舞。《平晋》乐曲，宜曰《定功》之舞。二曲雅乐谱，并朕听撰二曲乐章，宜令太常寺与礼官参议。于郊庙祭享，通融行用。’”[①]仁宗皇帝采用太宗创作的《万国朝天》和《平晋》乐曲，填入新辞，用于宗庙祭祀之中。很显然，这种情况属于先有曲调，再根据曲调撰写歌辞。

先制谱而后命辞，到了徽宗时，特别是崇宁之后屡屡出现在雅乐乐歌的创作中。《宋会要》载：“崇宁五年九月二十六日，诏：‘大乐新成，将荐祖考，其神宗本室与配位乐章，朕当亲制，以伸孝思追述之志。可令大晟府先考定谱调声以进。’其辞阙。”[②]由大晟府先提供谱调，徽宗皇帝再撰写歌辞，这样的创作无疑是先乐而后辞的。大观四年八月，太中大夫刘昺受徽宗之命编修《乐书》，他在书中指出：“近世之乐，曲不协律，歌不择人，有先制谱而后命辞。”[③]可见，“先制谱而后命辞”这样的创作方式，并非徽宗皇帝任意为之，而是当时雅乐乐歌创作中普遍存在的现象。

为什么在徽宗崇宁以后雅乐乐歌的创作中会出现“先制谱而后命辞”的风气呢？

首先，这一风气的出现，与徽宗朝的文化政策紧密相关。徽宗重视礼

①欧阳修等：《太常因革礼》卷十七，丛书集成本，商务印书馆1937年版，第415页。
②《宋会要辑稿》，徐松辑，中华书局1957年版，第319页。
③脱脱等：《宋史·乐志》卷一百二十九，第3012页。

乐建设，在面对政治危机之时，试图通过礼乐来引导人心的统一，巩固自己的统治。崇宁二年九月，徽宗曾下诏说："朕惟隆礼作乐，实治内修外之先务，损益述作，其敢后乎？其令讲议司官详求历代礼乐沿革，酌古今之宜，修为典训，以贻永世，致安上治民之至德，着移风易俗之美化，乃称朕咨诹之意焉。"[①]从"安上治民""移风易俗"的政治目的出发，徽宗锐意制作雅乐以文饰太平。《宋史・乐志》载："徽宗锐意制作，以文太平，于是蔡京主魏汉津之说，破先儒累黍之非，用夏禹以身为度之文，以帝指为律度，铸帝鼒、景钟。乐成，赐名《大晟》，谓之雅乐，颁之天下，播之教坊，故崇宁以来有魏汉津乐。"[②]为了制作大晟乐，徽宗动用了大量的人力、物力、财力，而大晟乐的核心在于乐律的校正、乐器的规范。这一点反映在乐歌的创作中，表现为对乐曲的重视，远远胜过对歌辞的关注。乐歌的演唱，只是为了展示其苦心制作的"大乐"。在这样重"乐"胜过重"文"的背景之下，出现先制谱而后命辞的现象实不足为奇。

其次，这一现象的出现，也与大晟府的设置不无关系。大晟府在建立之初，兼管雅乐与燕乐。《宋会要》载："（政和三年）八月九日，尚书省言：'大晟府燕乐已拨归教坊。所有诸路从来习学之人，元降指挥令就大晟府教习，今当并就教坊习学。'从之。"[③]直至政和三年，才将燕乐划归教坊。大晟府所制作的雅乐，也有别于前朝雅乐，而带有俗乐的因素。龙建国在《大晟府与大晟府词派》一文中说："大晟乐虽被宋徽宗及群臣称为雅乐，但它与先王雅乐是有差别的。大晟乐的基本成份虽是传统的五声十二律，但由于魏汉津掺入了'二变''四清'，使之发生了质的变化。'二变'即变宫、变徵，是先秦民间音乐的音阶，而上古雅乐用五声音阶（宫、商、角、徵、羽）。'四清'即四宫清声：黄钟清声、大吕清声、太簇清声、夹钟清声。……可知，大晟乐是一种不同于上古雅乐，而近乎民

---

①脱脱等：《宋史・乐志》卷一百二十七，第2997页。
②脱脱等：《宋史・乐志》卷一百二十六，第2938页。
③《宋会要辑稿》，第320页。

间俗乐的音乐体系。”[1]以为大晟府所制作的雅乐，吸纳了俗乐体系中“二变”“四清”等因素，因而不同于上古雅乐。这种音乐形态的变化，反映出当时人们音乐观念的变化。而正是由于音乐观念的变化，制撰者也不再严守雅乐和俗乐的壁垒，在创作方式上打破了“诗言志、歌永言”的传统。

同时，供职于大晟府的官员，有许多人既是著名的词人，又是雅乐乐歌的创作者。王灼《碧鸡漫志》中说：“崇宁间建大晟乐府，周美成作提举官，而制撰官又有七。尤侯咏雅言，元祐诗赋科老手也，三舍法行，不复进取，放意歌酒，自称‘大梁词隐’。每出一章，信宿喧传都下。政和初，召试补官，置大晟乐府制撰之职。新广八十四调，患谱弗传，雅言请以盛德大业及祥瑞事迹制词实谱。有旨‘依月用律，月进一曲’，自此新谱稍传。时田为不伐亦供职大乐，众谓乐府得人云。”[2]周邦彦、田为、万俟咏等人都曾供职于大晟府，他们爱好俗乐、擅长填辞，而其中一些人也担任掌管雅乐的官职，如田为就曾“供职大乐”。这些人很自然地将倚声填词的方式带到雅乐制撰之中，雅乐乐歌也出现了“先制谱，后命辞”的情形。

南宋绍兴初年，“先制谱而后命辞”依然广泛存在于雅乐乐歌创作中。《中兴礼书》载：“绍兴元年七月，礼部太常寺言：‘据乐正申将来明堂合用乐曲节次，逐一用歌管色按得，委是声律和协，伏乞朝廷下学士院制撰乐章，预行降下教习。’昭依。”[3]太常寺的乐正经过演奏，选取一部分“声律和协”的曲调，然后由学士院制撰乐章。

绍兴四年，国子丞王普对这种“先制谱而后命辞”的创作方式提出了批评。据《宋史·乐志》载：“（绍兴）四年，再飨，国子丞王普言：‘按《书·舜典》，命夔曰：‘诗言志，歌永言，声依永，律和声。’盖古者既作诗，从而歌之，然后以声律协和而成曲。自历代至于本朝，雅乐皆先制乐章而后成谱。崇宁以后，乃先制谱，后命辞，于是词律不相谐协，且与俗乐

①龙建国：《大晟府与大晟府词派》，《文学遗产》1998年12期。
②王灼：《碧鸡漫志》卷二，第240页。
③《中兴礼书》卷六十三，徐松辑，《续修四库全书》影印蒋氏宝彝堂抄本。

无异。乞复用古制。……’寻皆如普议。”[①]王普提出自徽宗崇宁以后出现的“先制谱，后命辞”的创作方式，会导致雅乐乐歌“词律不相谐协”，而且先乐后诗，这样的创作次第与俗乐无异，违反了“诗言志、歌永言”的创作传统。王普的这一建议，得到了朝廷的采纳，这也说明在当时雅乐乐歌的创作中“先制谱，后命辞”的风气盛行，并且因此导致了种种弊端。

三

绍兴四年之后，雅乐乐歌的创作重又回归先诗后乐的轨道之上，并不单纯是政令干预的结果，而有着特定的理论背景。到了宋代，随着辞的发展成熟，“由乐以定辞”的创作方式逐步定型，所谓“今音节皆有辖束，而一字一拍，不敢辄增损”[②]，这种创作方式甚至渗透进雅乐乐歌的创作中，“诗言志、歌永言”的传统受到前所未有的挑战。但是纵观有宋一代，要求回归“诗言志、歌永言”的传统的声音不绝于耳。伴随着复兴雅乐的热情，许多人站出来强调雅乐与俗乐在创作方式上的差别，并在传统儒家诗学思想的基础上，从发生论、功能论、声律论、文体论等诸多方面对“诗言志、歌永言”之说进行理论构架。

传统儒家常常从发生论的角度来谈诗和乐之间的关系。关于《尚书》中“诗言志，歌永言，声依永，律和声”[③]之语，孔颖达解释说：“诗言人之志意，歌咏其义以长其言。乐声依此长歌为节，律吕和此长歌为声。八音皆能和谐，无令相夺道理，如此则神人以此和矣。”[④]人们受到外物的感发而产生情志，将心志行之于言，便有了诗。而为了更好表达情志，再辅之以音乐和舞蹈。儒家的诗乐发生论，被宋人所继承。宋人林岊说：“乐

①脱脱等：《宋史·乐志》卷一百三十，第3030页。
②王灼：《碧鸡漫志》卷一，第221页。
③《尚书正义》卷三，第19页，《十三经注疏》上册，阮元校刻，中华书局1980年版，第131页。
④《尚书正义》卷三，第19页，《十三经注疏》上册，第131页。

之初，未有不本于诗者。”[1]黄休复说：“本诗之言而成调，非因调以成言也，诸诗皆可歌也。”[2]皆以为乐本于诗，先有诗而后有乐。关于这一点，王灼在《碧鸡漫志》中有更加详尽的阐发，他说：“或问歌曲所起，曰：天地始分，而人生焉，人莫不有心，此歌曲所以起也。……故有心则有诗，有诗则有歌，有歌则有声律，有声律则有乐歌。永言即诗也，非于诗外求歌也。”[3]认为就起源发生而言，应该是由天地—人心—诗—声律—乐歌的先后相续。诗的产生是先于乐的，所以先定音节再制辞乃是本末倒置。朱熹在《答陈体仁》中也说：“盖以《虞书》考之，则诗之作本为言志而已。方其诗也，未有歌也。及其歌也，未有乐也。以声依永，以律和声，则乐乃为诗而作，非诗为乐而作也。”[4]指出先有诗，再有歌，然后有乐，进而提出“乐为诗作”的观点。朱熹的这一思想得到很多人的附和，王柏在《风雅辨》中说：“诗出于志，乐出于诗，乐乃为诗而作，非诗为乐而作也。”[5]与朱熹的观点一脉相承。

诗与乐本为两种独立的艺术形式，有着不同的表情达意的符号系统，也有着各自的社会功能。在艺术的殿堂之中，两者并峙而各有分域。诗歌有兴、观、群、怨之用，而音乐同样有着感动人心、移风易俗的力量，正如《礼记·乐记》中所说“乐也者，圣人之所乐也，而可以善民心，其感人深，其移风易俗，故先王著其教焉”[6]。可是，当诗与乐相结合而以音乐文学的方式出现时，就有了表里本末之分。刘勰在《文心雕龙·乐府》中说：“诗为乐心，声为乐体。”[7]《隋书·乐志》中也说：“其曲大抵以诗为本，参以古调，渐欲播之弦歌，被之金石。”[8]就社会功能而言，诗与乐

①林岊：《毛诗讲义》卷十一，文渊阁《四库全书》本。
②黄休复：《茅亭客话》卷十，文渊阁《四库全书》本。
③王灼：《碧鸡漫志》卷一，第195页。
④朱熹：《答陈体仁》，《晦庵集》卷三十七，《朱子全书》，朱杰人等主编，上海古籍出版社、安徽教育出版社2002年版，第1653页。
⑤王柏：《风雅辨》，《鲁斋集》卷十六，文渊阁《四库全书》本。
⑥《礼记正义》卷三十八，第306页，《十三经注疏》下册，第1534页。
⑦詹锳：《文心雕龙义证》，上海古籍出版社1989年版，第251页。
⑧魏征等：《隋书·音乐志》卷十五，第373页。

是相辅相成，共成其功，所谓“诗是乐之心，乐为诗之声，故诗、乐同其功也”[①]。但是，两者之间又有着心与体、本与末的差别。这样的观念到了宋代得到进一步的。刘安节说：“志之所之谓之诗，此其本也。声成文谓之音，此其用也。”[②]以诗为本，而以音为用。朱熹在《答陈体仁》中说：“三代之时，礼乐用于朝廷而下达于闾巷，学者讽诵其言以求其志，咏其声，执其器，舞蹈其节以涵养其心，则声乐之所助于诗者为多。然犹曰：‘兴于诗，成于乐’，其求之固有序矣。是以凡圣贤之言诗，主于声者少，而发其义者多。……故愚意窃以为，诗出乎志者也，乐出乎诗者也。然则志者诗之本，而乐者其末也。末虽亡，不害本之存，患学者不能平心和气、从容讽咏以求之情性之中耳。”[③]以为借助乐的形式，能够帮助诗更好地实现其社会功能，但是诗为本而乐为末，诗有着乐无法替代的作用。在流传的过程中，诗往往被保存下来的，乐却多有亡佚，这正是诗的功能大于乐的明证。

宋人认为，先诗后乐和先乐后诗，这种在创作次第上的差异，直接关系着创作主体的心理状态，从而影响到作品的审美风格和内在结构。沈括在《梦溪笔谈》中说：“古诗皆咏之，然后以声依咏以成曲，谓之协律。志安和，则以安和之声咏之；其志怨思，则以怨思之声咏之。故治世之音安以乐，则诗与志、声与曲，莫不安且乐；乱世之音怨以怒，则诗与志、声与曲，莫不怨且怒。此所以审音而知政也。”[④]先诗后乐，才能做到诗与志、声与曲的和谐统一，真实地反映出世情治乱。在创作之时，诗乐次第先后，可能影响到作者重内容还是重声律的创作倾向。就创作主体而言，如果先诗后乐，那么他们首先考虑到的是，如何以文字最准确表达思想情感，再根据文字的风格，谱之音乐；如果先乐后诗，那么在诗歌创作的部分，则需要更多地考虑如何去适应乐曲的需要，如何做到四声与五音的契合，这就能免

①孔颖达：《毛诗正义》卷一，第3页，《十三经注疏》上册，第271页。
②刘安节：《刘左史集》卷三，文渊阁《四库全书》本。
③朱熹：《答陈体仁》，《晦庵集》卷三十七，《朱子全书》，第1653-1654页。
④沈括：《新校正梦溪笔谈》卷五，胡道静校正，中华书局1957年版，第62页。

为就声律而束缚情感的真实发抒。张炎在《词源》中说："又作《惜花春起早》云'琐窗深'，'深'字意不协，改为'幽'字又不协，再改为'明'字，歌之始协。"[①]"深"和"明"的意思正相反，可见在倚声填辞时，可能为了迁就声律而完全改变意义指向。

到了宋代之后，人们对于诗、词在文词与音乐结合方式上的差异有了更明确的认识。王安石说："古之歌者，皆先有辞，后有声，故曰：'诗言志，歌永言，声依永，律和声。'如今先撰腔子后填辞，却是永依声也。"[②]以为"古之歌"与"今之辞"的一个重要差别就在于，前者是先辞后声，而后者是先声后辞。在宋代，一方面是俗乐的蓬勃发展，随着辞的兴盛，文人士大夫也投入到辞的创作；另一方面是朝廷积极制礼作乐，力图追复三代之遗制，摈弃隋唐以来俗乐胡音对于雅乐的侵袭，实现雅乐的复兴。强调"先制乐章而后成谱"，正是源于当时人们对雅乐和俗乐之间分际的认识，和对以《诗经》为典范的雅乐传统的继承和维护。

宋人已经深刻意识到先诗后乐和先乐后诗，不仅仅是简单的创作次第上的问题，它涉及到对于诗歌发生、诗歌功能等问题的认识。同时，这种创作次第的变化，也会直接影响到作者的创作心态，从而决定着作品的内容和风格特点。正是基于这样的认识，宋代雅乐乐歌创作最终回归到"诗言志、歌永言"的传统。

（作者：徐利华，河北经贸大学人文学院）

---

①张炎：《词源·音谱》卷下，《词话丛编》，唐圭璋编，中华书局2005年版，第256页。
②赵令畤：《侯鲭录》卷七，孔凡礼点校，中华书局2002年版，第184页。

宋代雅乐乐歌的宫调特征

⊙徐利华　鲍恒

内容提要　雅乐乐歌是诗乐交融的艺术形式，宋人对雅乐乐歌的音高和主音进行了严格的规范。在宋代雅乐乐歌中，降神曲的宫调大体依《周礼》旧制。而奠献乐歌的宫调，北宋时曾屡次试图采用唐人依月用律之法，但在实际操作中却很难实现。到了南宋之后，奠献乐歌一律采用宫调式，音高则根据仪式的需要而有所变化。

关键词　宋代　雅乐　乐歌　宫调

从礼乐治国的政治思路出发，宋代统治者曾大力推动雅乐的复兴。雅乐被广泛应用于祭祀、朝会等重大的典礼仪式，甚至一度被用于宫廷宴会之中。随着雅乐的复兴，大量的雅乐乐歌应运而生。雅乐乐歌是诗乐交融的艺术形式，宋人为了追复三代雅乐之正统，剔除后世俗乐、胡乐之侵蚀，对雅乐乐歌的音高和主音进行了严格的规范。在他们看来，宫调体系的不同是雅乐和俗乐的重要分际之一。本文试对雅乐乐歌的宫调特征进行探讨，以期对宋代雅乐有更为深入的认识，并为俗乐的研究提供参照。

一

宋代雅乐乐歌中的降神曲，沿用《周礼》之制，祀天用六变，祭地用八变，享祖用九变。

《周礼·春官宗伯第三》云：“凡乐，圜钟为宫，黄钟为角，大簇为徵，姑洗为羽，雷鼓、雷鼗，孤竹之管；云和之琴瑟，云门之舞。冬日至，于地上之圜丘奏之，若乐六变，则天神皆降，可得而礼矣。凡乐，函钟为宫，大簇为角，姑洗为徵，南吕为羽，灵鼓、灵鼗，孙竹之管，空桑之琴瑟，咸池之舞。夏日至，于泽中之方丘奏之，若乐八变，则地示皆出，可得而礼矣。凡乐，黄钟为宫，大吕为角，大簇为徵，应钟为羽，路鼓、路鼗，阴竹之管，龙门之琴瑟，九德之歌，九韶之舞，于宗庙之中奏之，若乐九变，则人鬼可得而礼矣。”[①]这里记载的是周代郊庙祭祀中降神曲的宫调，但是对于这段话，宋人有不同的理解，大致有二：

其一，是将宫、商、角、羽理解为“音阶”。如沈括在《梦溪笔谈》中说：“凡声之高下，列为五等，以宫、商、角、徵、羽名之。为之主者曰宫，次二曰商，次三曰角，次四曰徵，次五曰羽，此谓之序；名可易，序不可易。圜钟为宫，则黄钟乃第五羽声也，今则谓之角，虽谓之角，名则易矣，其实第五之声，安能变哉？强谓之角而已。先王为乐之意，盖不如是也。世之乐异乎郊庙之乐者，如圜钟为宫，则林钟角声也。乐有用林钟者，则变而用黄钟，此祀天神之音云耳，非谓能易羽以为角也。函钟为宫，则太簇徵声也。乐有用太簇者，则变而用姑洗，此求地祇之音云耳，非谓能易羽以为徵也。黄钟为宫，则南吕羽声也。乐有用南吕者，则变而用应钟，此求人鬼之音云耳，非谓能变均外音声以为羽也。应钟、黄钟，宫之变徵。文、武之出，不用二变声，所以在均外。”[②]以音阶言，如以圜钟（即夹钟）为宫，则林钟为角，与《周礼》所说“黄钟为角”不同。为自圆其说，沈括则

①《周礼注疏》卷二十二，第151—152页。《十三经注疏》上册，阮元校刻，中华书局1980年版，第789—790页。
②沈括：《新校正梦溪笔谈》卷五，胡道静校正，中华书局1957年版，第54页。

云："乐有用林钟者，则变而用黄钟。"如按此说，则在同一组的乐章中，无论是六变、八变还是九变，其音高都是相同的，而调式都是宫调式。也就是说，祀天乐歌降神曲六首，皆以圜钟为宫音，主音为宫；祭地乐歌降神曲八首，皆以函钟为宫音，主音为宫；享祖乐歌降神曲九首，皆以黄钟为宫音，主音为宫。

其二，是将宫、商、角、羽理解为"主音"：如元丰三年五月，刘几等人说："新乐之成，足以荐郊庙，传万世。其明堂、景灵宫降天神之乐六奏：旧用夹钟之均三奏，谓之夹钟为宫；夷则之均一奏，谓之黄钟为角；林钟之均一奏，谓之太簇为徵。姑洗为羽。而《大司乐》'凡乐，圜钟为宫，黄钟为角，太簇为徵，姑洗为羽。'而'圜钟者，夹钟也'。用夹钟均之七声，以其宫声为始终，是谓圜钟为宫；用黄钟均之七声，以其角声为始终，是谓黄钟为角；用太簇均之七声，以其徵声为始终，是谓太簇为徵；用姑洗均之七声，以其羽声为始终，是谓姑洗为羽。今用夷则之均一奏，谓之黄钟为角，林钟之均二奏，谓之太簇为徵、姑洗为羽，则祀天之乐无夷则、林钟而用之，有太簇、姑洗而去之矣。唐典，祀天以夹钟宫、黄钟角、太簇徵、姑洗羽，乃周礼也，宜用夹钟为宫。其黄钟为角，则用黄钟均，以其角声为始终；太簇为徵，则用太簇均，以其徵声为始终；姑洗为羽，则用姑洗均，以其羽声为始终。祭地祇，享宗庙，皆视此均法以度曲。"[①]圜丘祀天的降神曲为六变：前三曲以圜钟为宫音，主音为宫。圜钟，即夹钟；第四曲以黄钟为宫音，主音为角；第五曲以太簇为宫音，主音为徵；第六曲以姑洗为宫音，主音为羽。祭地与享祖时降神曲的演奏"视此均法"，即祭地的降神曲为八变：函钟为宫二奏，太簇为角二奏，姑洗为徵二奏，南吕为羽二奏。函钟，即林钟。也就是说祭地的降神曲：第一、二曲，以林钟为宫音，主音为宫；第三、四曲，以太簇为宫音，主音为角；第五、六曲，以姑洗为宫音，主音为徵；第七、八曲，以南吕为宫音，主音为羽。享祖的降神曲为九变：黄钟为宫三奏，大吕为角二奏，太簇为徵二奏，应钟为羽二奏。也就是说享

①脱脱等：《宋史·乐志》卷一百二十八，第2984—2985页。

祖的降神曲：第一、二、三曲，以黄钟为宫音，主音为宫；第四、五曲，以大吕为宫音，主音为角；第六、七曲，以太簇为宫音，主音为徵；第八、九曲，以应钟为宫音，主音为羽。明堂和景灵宫的降神曲的宫调，与圜丘祀天同。

日本学者林谦三在《隋唐燕乐调研究》将中国古代宫调说分为“之调式”和“为调式”两个系统。刘几的这种解释，实际是“之调式”来解读《周礼》中所说的“圜钟为宫，黄钟为角，大簇为徵，姑洗为羽”。关于“之调式”和“为调式”的差别，宋人已有所论述。《宋史·乐志》载：“（元丰）五年正月，开封布衣叶防上书论乐器、律曲不应古法，复下杨杰议。杰论防增编钟、编磬二十有四为簨制，管箫视钟磬数，登歌用玉磬，去乐曲之近清声者，舞不立表，皆非是。其言均律差互，与刘几同。请以晋鼓节金奏。考经、礼，制簨虡教国子、宗子舞，用之郊庙，为何所取？而范镇亦言：‘自唐以来至国朝，三大祀乐谱并依《周礼》，然其说有黄钟为角、黄钟之角。黄钟为角者，夷则为宫；黄钟之角者，姑洗为角。十二律之于五声，皆如此率。而世俗之说，乃去“之”字，谓太簇曰黄钟商，姑洗曰黄钟角，林钟曰黄钟徵，南吕曰黄钟羽。今叶防但通世俗夷部之说，而不见《周礼》正文，所以称本寺均差互，其说难行。’帝以乐律绝学，防草莱中习之尤难，乃补防为乐正。”[①]范镇指出，“黄钟为角”和“黄钟之角”二者虽主音相同，但宫音却不同。“黄钟为角”，是以夷则为宫音，而“黄钟之角”，则是以黄钟为宫音。正因为叶防是以“为调式”来理解《周礼》之说，所以他认为刘几之说“不应古法”。

自徽宗政和七年，“为调式”系统被废除了，正如杨荫浏先生在《中国古代音乐》中所说：“到了政和七年（1117），……才正式废止为调式系统，而改用之调式系统。”[②]南宋高宗绍兴年间降神乐歌的宫调，据《宋史·乐志》载：“南郊乐，其宫圜钟；明堂乐，其宫夹钟。圜钟即夹钟也。

① 脱脱等：《宋史·乐志》卷一百二十八，第2987页。
② 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》，第430页。

夹钟生于房、心之气，实为天帝之堂，故为天宫。祭地祇，其宫函钟，即林钟也。林钟生于未之气，未为坤位，而天社、地神实在东井、舆鬼之外，故为地宫。飨宗庙，其宫用黄钟。黄钟生于虚、危之气，虚、危为宗庙，故为人宫。此三者，各用其声类求之。然天宫取律之相次：圜钟为阴声第五，阴将极而阳生，故取黄钟为角。黄钟，阳声之首也。太簇，阳声之第二，故太簇为徵。姑洗，阳声之第三，故姑洗为羽。天道有自然之秩序，乃取其相次者以为声。地宫取律之相生：函钟上生太簇，故太簇为角；太簇下生南吕，南吕上生姑洗，故南吕为徵，姑洗为羽。地道资生而不穷，乃取其相生者以为声。人宫取律之相合：黄钟子，大吕丑，故黄钟为宫、大吕为角，子合丑也；太簇寅，应钟亥，故太簇为徵、应钟为羽，寅合亥也。人道以合而相亲，乃取其合者以为声。周之降天神、出地示、礼人鬼，乐之纲要实在于此。独商声置而不用，盖商声刚而主杀，实鬼神之所畏也。乐奏六成者，即仿周之六变，八成、九成亦如之。”[①]将乐律与天干、地支相配，以阴阳相生之说解释一组乐歌的降神曲所用的四种不同音高之间的关系和其中蕴含的文化意味。很显然，这里是用“之调式”来解释《周礼》的乐律之说，如果是用“为调式”，“圜钟为宫，黄钟为角，太簇为徵，姑洗为羽”四者之间本是按音阶之高低排列，自不必解释。

二

降神曲的宫调遵循《周礼》之制，而奠献乐章则试图效仿唐人，依月用律。古人将十二律和十二月相配，较早见于《吕氏春秋·音律》：“孟春之月，……其音角，律中太簇。”“仲春之月，……其音角，律中夹钟。”“季春之月，……其音角，律中姑洗。”“孟夏之月，……其音徵，律中仲吕，”“仲夏之月，……其音徵，律中蕤宾。”“季夏之月，……其音徵，律中林钟。”“中央土，……其音宫，律中黄钟之宫。”“孟

---

①脱脱等：《宋史·乐志》卷一百三十，第3036—3037页。

秋之月，……其音商，律中夷则。”“仲秋之月，……其音商，律中南吕。”“季秋之月，……其音商，律中无射。”“孟冬之月，……其音羽，律中应钟。”“仲冬之月，……其音羽，律中黄钟。”“季冬之月，……其音羽，律中大吕。”[①]《吕氏春秋·音律》中说：“大圣至理之世，天地之气，合而生风，日至则月钟其风，以生十二律。仲冬日短至，则生黄钟。季冬生大吕。孟春生太簇。仲春生夹钟。季春生姑洗。孟夏生仲吕。仲夏日长至，则生蕤宾。季夏生林钟。孟秋生夷则。仲秋生南吕。季秋生无射。孟冬生应钟。天地之风气正，则十二律定矣。”[②]月份与十二律、五音之间的对应关系为：孟春（正月）—太簇—角、仲春（二月）—夹钟—角、季春（三月）—姑洗—角、孟夏（四月）—仲吕—徵、仲夏（五月）—蕤宾—徵、季夏（六月）—林钟—徵、中央—宫—黄钟之宫、孟秋（七月）—夷则—商、仲秋（八月）—南吕—商、季秋（九月）—无射—商、孟冬（十月）—应钟—羽、仲冬（十一月）—黄钟—羽、季冬（十二月）—大吕—羽。这样的思想为《礼记·月令》所吸收，对后世雅乐的制作产生了深刻的影响。

唐代雅乐的一个重要特征就是依月用律。《旧唐书·乐志》载：“于是斟酌南北，考以古音，作为大唐雅乐。以十二律各顺其月，旋相为宫。按《礼记》云，‘大乐与天地同和’，故制十二和之乐，合三十一曲，八十四调。祭圆丘以黄钟为宫，方泽以林钟为宫，宗庙以太簇为宫。五郊、朝贺、飨宴，则随月用律为宫。初，隋但用黄钟一宫，惟扣七钟，余五钟虚悬而不扣。及孝孙建旋宫之法，皆遍扣钟，无复虚悬者矣。”[③]面对雅乐受到外来音乐强烈冲击，隋代统治者试图通过严格规范音高和调式，以维护雅乐的传统性和本土性。所以隋代雅乐不许作旋宫之乐，而“唯奏黄钟一宫，郊庙飨用一调，迎气用五调”[④]。但到了唐代之后，这样的局面被打破了。唐人往

① 吕不韦：《吕氏春秋新校释》，陈其遒校释，上海古籍出版社2002年版，第1、64、123、188、244、314、380、426、473、522、574、622页。
② 吕不韦：《吕氏春秋新校释》，第328页。
③ 刘昫：《旧唐书·乐志》卷二十八，中华书局1975年版，第1041页。
④ 魏征等：《隋书·乐志》卷十五，中华书局1973年版，第354页。

往采用依月用律之法，根据典礼仪式举行的月份，选用与之相匹配的音高与调式。

到了宋代，自真宗始，便试图承袭唐人依月用律的做法。《太常因革礼》载："《礼院仪注》：……真宗始出圣意，大祀用乐。又议随月转律之法，屡加案核。然念乐经久坠，学者罕专，历古研覃，亦未完绪。顷虽再三考定，博访知音，终未有的究古今、知声知经可信之人。"[①]真宗朝曾屡次讨论随月转律之法，终因乐经亡佚，乐工难求，未能施行。

仁宗精于音律，他在即位后也对依月用律之法做了一番尝试。《宋会要》载："（景祐二年）帝乃亲制乐曲，……常祀：至日圜丘祀昊天，太祖配，以黄钟之宫作《定安》以奠币，《英安》以酌献；孟春祀感生帝，宣祖配，以太簇之宫作《广安》以奠币，《肃安》以酌献。祈谷祀昊天，太宗配，作《仁安》以奠币，《绍安》以酌献。孟夏雩上帝，太宗配，以仲吕之宫作《献安》以奠币，《感安》以酌献。夏至祭皇地祇，太祖配，以蕤宾之宫作《恭安》以奠币，《英安》以酌献。季秋大飨明堂，祀昊天，真宗配，以无射之宫作《诚安》以奠币，《德安》以酌献。孟冬祭神州地祇，太宗配，以应钟之宫作《化安》以奠币，《韶安》以酌献。又造《冲安》之曲，以七均演之为八十四，皆作声谱，以授有司。《冲安》之曲独未施行。"[②]景祐二年，仁宗所制乐章，降神曲是按照《周礼》所记，而配位奠币、酌献乐章则是依月用律：冬至圜丘祀昊天用黄钟之宫，孟春祀感生帝用太簇之宫，夏至祭皇地祇用蕤宾之宫，季秋大飨明堂用无射之宫，孟冬祭神州地祇用应钟之宫，祭祀的月份和所用的乐律是一一相对的。所谓"以七均演之为八十四"，用的正是唐人的旋宫之法。但是这种依月用律的方式，在实际演奏中却遇到困难。关于这一点，当时负责修撰乐书的冯元等人很快就提出来了，困难主要有二：一是"近因拣试乐工，令考击，别以编钟一架应之，旋相（应）为宫，备谐律吕。然金奏之中，镈钟为难，如一声稍缓，则宫商失

①欧阳修等：《太常因革礼》卷二十，第122页。
②《宋会要辑稿》，第293—294页。

序。苟十二钟工人皆能精习所业，考击之际，疾速有伦，变宫变徵，随月用律，雅乐诸曲无所不通矣。”一个乐工往往只能精通一律，当随月用律时，往往会因为乐工的技艺生疏而影响到演奏的效果。二是“参详镈钟典故，虽有为节之文，而无击奏之法”，乐书中并没有具体记载随月用律时乐器具体的演奏方法，所以难以决定“如何考击行用”。[①]

到了仁宗皇祐二年，太常寺提出应将依月转律之法用于明堂的祭祀乐歌之中。《宋会要》载：“皇祐二年四月二十八日，太常言：‘五郊迎气，各用本音之乐。上辛祀感生赤帝，即随月用律。今明堂祀上帝，宜随月用律，以无射为宫。五天帝用迎气所奏五音：青以姑洗为角，赤以林钟为（祉）［徵］，黄以黄钟为宫，白以太簇为商，黑以南（宫）［吕］为羽。’诏礼官议定。……（皇祐二年）五月十一日上言：‘随月用律，九月以无射为均。五天帝各用本音之乐，如太常所定。’诏可。”[②]明堂祭祀在季秋九月，故应以无射为宫。同时五方帝位的奠献乐章也按照其对应的季节，用与之相适应的音高和调式，以青帝、赤帝、黄帝、白帝、黑帝，与春、夏、季夏、秋、冬相配。但问题是，一季分孟、仲、季三月，每个月对应的乐律不同，该如何依从呢？按照上述太常寺所提出五帝奠献乐曲用律为：“青以姑洗为角，赤以林钟为（祉）［徵］，黄以黄钟为宫，白以太簇为商，黑以南（宫）［吕］为羽”，则祭祀月份、祭祀对象与所用宫音、主音之间的对应为：季春（三月）—青帝—姑洗—季春—角；季夏（六月）—赤帝—林钟—徵；仲冬（十一月）—黄帝—黄钟—宫；孟春（正月）—白帝—太簇—商；仲秋（八月）—黑帝—南吕—羽。既有取孟月为律的，如白帝位；又有取仲月为律的，如黄帝、黑帝位；还有取季月为律的，如青帝、赤帝位。很显然，这样用律非常混乱。所以，很快就有人提出异议，应以五行本始之月律。《宋会要》载：“（皇祐二年）八月二十二日，上封者言：‘明堂酌献五帝《精安》之曲并用黄钟一均声，此常祀五时迎气所用，若亲飨，则未

---

① 《宋会要辑稿》，第312页。
② 《宋会要辑稿》，第301页。

安。且明堂五室之位，皆用五行本始所王之次，献神之乐当用五行本始之月律，各从其音以为曲。《精安》五曲宜以无射之均，太簇为角，以献青帝；仲吕为（祉）［徵］，以献赤帝；林钟为宫，以献黄帝；夷则为商，以献白帝；应钟为羽，以献黑帝。’”[①]这里上封者提出的五帝奠献乐曲依月用律为：孟春（正月）—青帝—太簇—角；孟夏（四月）—赤帝—仲吕—徵；季夏（六月）—黄帝—黄钟—宫；孟秋（七月）—白帝—太簇—商；孟冬（十月）—黑帝—南吕—羽。这次所提出的方案，除了黄帝位用中央之乐，其他四方位均依每季孟月为律，更有条理，但是由于“大飨日迫，事难猝更”[②]，要按照这样的方案重新编排乐曲，改写乐章，并非易事，一时难以在大礼之中施行。

北宋初年，对于唐人依月用律之法作了种种尝试，但其暴露出来的弊端也常为人们所诟病。如元丰三年五月，杨杰指出：“今祭祀乐章并随月律，声不依咏，以咏依声。律不和声，以声和律，非古制也。伏请详定，使乐以歌为本，律必和声也。”[③]以为祭祀乐章随月用律，导致声律不和谐。但是到了徽宗朝，为了在雅乐之中体现天道与人道的合一，依月用律再次被提出来，并将之作为制作新乐的一个重要部分。

大观四年，刘昺奉徽宗之命编修《乐书》，书中图示出依月用律的方法。《宋史·乐志》载：“（大观四年）八月，帝亲制《大晟乐记》，命太中大夫刘昺编修《乐书》，为八论：……又为图十二：……合阴阳之声而文之以五声，则九六相交，均声乃备。黄钟为宫，是谓天统；林钟为徵，是谓地统；太簇为商，是谓人统。南吕为羽，于时属秋；姑洗为角，于时属春；应钟为变宫，于时属冬；蕤宾为变徵，于时属夏。旋相为宫，而每律皆具七声，而八十四调备焉。其图八十四调以此。”[④]刘昺主张用乐要各顺其月，旋相为宫，每个季节都有其对应的宫音与主音，如秋天以南吕为宫音，主音

---

①《宋会要辑稿》，第302页。
②脱脱等：《宋史·乐志》卷一百二十七，第2964页。
③杨杰：《上言大乐七事》，《无为集》卷十五，文渊阁《四库全书》本。
④脱脱等：《宋史·乐志》卷一百二十九，第3003—3006页。

为羽；春天以姑洗为宫音，主音为角；冬天以应钟为宫音，主音为变宫；夏天以蕤宾为宫音，主音为变徵。

不但要根据用乐的季节，选用相应的乐律，而且每个季节还有其禁用的乐音。《宋史·乐志》载：“（政和三年）八月，大晟府奏，以雅乐中声播于宴乐，旧阙徵、角二调，及无土、石、匏三音，今乐并已增入。诏颁降天下。九月，诏：‘《大晟乐》颁于太学、辟雍，诸生习学，所服冠以弁，袍以素纱、皂缘，绅带，佩玉。’从刘昺制也。昺又上言曰：‘五行之气，有生有克，四时之禁，不可不颁示天下。盛德在木，角声乃作，得羽而生，以徵为相；若用商则刑，用宫则战，故春禁宫、商。盛德在火，徵声乃作，得角而生，以宫为相；若用羽则刑，用商则战，故夏禁商、羽。盛德在土，宫声乃作，得徵而生，以商为相；若用角则刑，用羽则战，故季夏土王，宜禁角、羽。盛德在金，商声乃作，得宫而生，以羽为相；若用徵则刑，用角则战，故秋禁徵、角。盛德在水，羽声乃作，得商而生，以角为相；若用宫则刑，用徵则战，故冬禁宫、徵。此三代之所共行，《月令》所载，深切著明者也。作乐本以导和，用失其宜，则反伤和气。夫淫哇殽杂，干犯四时之气久矣。陛下亲洒宸翰，发为诏旨，淫哇之声转为雅正，四时之禁亦右所颁，协气则粹美，绎如以成。’诏令大晟府置图颁降。”[①]春禁宫、商，夏禁商、羽，季夏禁角、羽，秋禁徵、角，冬禁宫、徵。

政和七年，对明堂乐歌的宫调进行了一次很大的调整，依月用律，并弃“左旋”而改用“右旋”之法。《宋史·乐志》载：

（政和七年）十月，皇帝御明堂平朔左个，始以天运政治颁于天下。是月也，凡乐之声，以应钟为宫、南吕为商、林钟为角、仲吕为闰徵、姑洗为徵、太簇为羽、黄钟为闰宫。既而中书省言：‘五声、六律、十二管还相为宫，若以左旋取之，如十月以应钟为宫，则南吕为商、林钟为角、仲吕为闰徵、姑洗为徵、太簇为羽、黄钟为闰宫；若以右旋七均之法，如十月以应钟为宫，则当用大吕为商、夹钟为角、仲吕为闰徵、蕤宾为徵、夷则为羽、

①脱脱等：《宋史·乐志》卷一百二十九，第3018页。

无射为闰宫。明堂颁朔，欲左旋取之，非是。欲以本月律为宫，右旋取七均之法。'从之，仍改正诏书行下。自是而后，乐律随月右旋。仲冬之月，皇帝御明堂，南面以朝百辟，退，坐于平朔，授民时。乐以黄钟为宫、太簇为商、姑洗为角、蕤宾为闰徵、林钟为徵、南吕为羽、应钟为闰宫。调以羽，使气适平；季冬之月，御明堂平朔右个。乐以大吕为宫、夹钟为商、仲吕为角、林钟为闰徵、夷则为徵、无射为羽、黄钟为闰宫。客气少阴火，调以羽，尚羽而抑徵；孟春之月，御明堂青阳左个。乐以太簇为宫、姑洗为商、蕤宾为角、夷则为闰徵、南吕为徵、应钟为羽、大吕为闰宫。客气少阳相火，与岁运同，火气太过，调宜羽，致其和；仲春之月，御明堂青阳。乐以夹钟为宫、仲吕为商、林钟为角、南吕为闰徵、无射为徵、黄钟为羽、太簇为闰宫。调以羽；季春之月，御明堂青阳右个。乐以姑洗为宫、蕤宾为商、夷则为角、无射为闰徵、应钟为徵、大吕为羽、夹钟为闰宫。客气阳明，尚徵以抑金；孟夏之月，御明堂左个。乐以仲吕为宫、林钟为商、南吕为角、应钟为闰徵、黄钟为徵、太簇为羽、姑洗为闰宫。调宜尚徵。仲夏之月，御明堂。乐以蕤宾为宫、夷则为商、无射为角、黄钟为闰徵、大吕为徵、夹钟为羽、仲吕为闰宫。客气寒水，调宜尚宫以抑之。季夏之月，御明堂右个。乐以林钟为宫、南吕为商、应钟为角、大吕为闰徵、太簇为徵、姑洗为羽、蕤宾为闰宫。调宜尚宫，以致其和。孟秋之月，御明堂总章左个。乐以夷则为宫、无射为商、黄钟为角、太簇为闰徵、夹钟为徵、仲吕为羽、林钟为闰宫。调宜尚商。仲秋之月，御明堂总章。乐以南吕为宫、应钟为商、大吕为角、夹钟为闰徵、姑洗为徵、蕤宾为羽、夷则为闰宫。调宜尚商。季秋之月，御明堂总章右个。乐以无射为宫、黄钟为商、太簇为角、姑洗为闰徵、仲吕为徵、林钟为羽、南吕为闰宫。调宜尚羽，以致其平。闰月，御明堂，阖左扉。乐以其月之律。[①]

其用律如下表所示：

① 脱脱等：《宋史·乐志》卷一百二十九，第3022页。

	黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应	黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应
仲冬										羽		闰宫	宫		商		角		闰徵	徵		羽		
季冬											羽		闰宫	宫		商		角		闰徵	徵		羽	
孟春												羽		闰宫	宫		商		角		闰徵	徵		羽
仲春	羽		闰宫	宫		商		角		闰徵	徵		羽											
季春												徵		羽		闰宫	宫		商		角		闰徵	徵
孟夏	徵		羽		闰宫	宫		商		角		闰徵	徵											
仲夏							宫		商		角		闰徵	徵		羽		闰宫	宫					
季夏								宫		商		角		闰徵	徵		羽		闰宫	宫				
孟秋											商		角		闰徵	徵		羽		闰宫	宫		商	
仲秋												商		角		闰徵	徵		羽		闰宫	宫		商
季秋								羽		闰宫	宫		商		角		闰徵	徵		羽				

根据举行祭祀的季节，选择相对应的宫音，然后以右旋法，即顺旋法，确定七均的音高。每月所用宫音、主音的分别为：孟春（正月）—太簇—羽、仲春（二月）—夹钟—羽、季春（三月）—姑洗—羽、孟夏（四月）—仲吕—徵、仲夏（五月）—蕤宾—徵、季夏（六月）—林钟—宫、孟秋（七月）—夷则—商、仲秋（八月）—南吕—商、季秋（九月）—无射—商、孟冬（十月）—应钟—羽、仲冬（十一月）—黄钟—羽、季冬（十二月）—大吕—羽。其中孟春、仲春、季春用羽调式，与《吕氏春秋》和《礼记》中所记的角调式不同。

三

在《中兴礼书》卷十五、卷六十三、卷六十四中，保存了大量宋代雅乐乐谱，从中我们可以看出，其降神乐歌的宫调用《周礼》之制，并采用了“之调式”系统，但奠献乐歌却并未使用依月用律之法。

《中兴礼书》中乐歌所用的宫音和主音，如下表所示。其中，关于宋代黄钟的标准音高，学界多有争论。刘崇德先生《燕乐新说》则认为宋代黄钟相当于现代音名F。根据刘先生研究，宋代太常三律所对应的音名为：

C	$^{\sharp}$C	D	$^{\flat}$E	E	F^1	$^{\sharp}F^1$	G^1	$^{\flat}A^1$	A^1	$^{\flat}B^1$	B^1	C^1	$^{\sharp}C^1$	D^1	$^{\flat}E^1$	E^1
林	夷	南	无	应	黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应[①]

现依刘崇德先生之说，标出《中兴礼书》中所收乐谱的音名，如下表所示：

表一：圜丘祀天（享明堂和景灵宫所用乐曲的宫调与圜丘祀天同）

祭祀程序	曲名	宫音	主音
入中	乾安	黄钟（1=F）	宫
降神	景安	三奏：夹钟（1=$^{\flat}$A）	宫
		一奏：黄钟（1=F）	角
		一奏：太簇（1=G）	徵
		一奏：姑洗（1=A）	羽
升坛	乾安	大吕（1=$^{\sharp}$F）	宫
昊天上帝位奠币	嘉安	大吕（1=$^{\sharp}$F）	宫
皇地　位奠币	嘉安	应钟（1=E）	宫
太祖皇帝位奠币	广安	大吕（1=$^{\sharp}$F）	宫
太宗皇帝位奠币	化安	大吕（1=$^{\sharp}$F）	宫
奉俎	丰安	黄钟（1=F）	宫
昊天上帝位酌献	禧安	大吕（1=$^{\sharp}$F）	宫
皇地　位酌献	光安	应钟（1=E）	宫

①刘崇德：《燕乐新说》，第6页。

祭祀程序	曲名	宫音	主音
太祖皇帝位酌献	彰安	大吕（1=#F）	宫
太宗皇帝位酌献	韶安	大吕（1=#F）	宫
文舞退，武舞进	正安	黄钟（1=F）	宫
亚献	正安	黄钟（1=F）	宫
皇帝饮福酒	禧安	大吕（1=#F）	宫
彻豆	韶安	大吕（1=#F）	宫
送神	景安	夹钟（1=A）	宫
皇帝诣望燎位	乾安	黄钟（1=F）	宫
皇帝诣望瘗位	乾安	太簇（1=G）	宫
皇帝还大次	憩安	黄钟（1=F）	宫
皇帝回銮将至	乾安	黄钟（1=F）	宫
皇帝升御座	乾安	黄钟（1=F）	宫
皇帝降御座	乾安	黄钟（1=F）	宫

表二：祭皇地祇

祭祀程序	曲名	宫音	主音
迎神	宁安	二奏：林钟（1=C）	宫
		二奏：太簇（1=G）	角
		二奏：姑洗（1=A）	徵
		二奏：南吕（1=D）	羽
盥洗	正安	太簇（1=G）	宫
升殿	正安	应钟（1=E）	宫
皇地　位奠币	嘉安	应钟（1=E）	宫
太祖皇帝位奠币	定安	应钟（1=E）	宫
奉俎	丰安	太簇（1=G）	宫
皇地　位酌献	光安	应钟（1=E）	宫
太祖皇帝位酌献	英安	应钟（1=E）	宫
文舞退、武舞进	正安	太簇（1=G）	宫
亚献	文安	太簇（1=G）	宫

祭祀程序	曲名	宫音	主音
彻笾豆	娱安	太簇（1=G）	宫
送神	宁安	林钟（1=C）	宫

表三：太庙享祖

祭祀程序	曲名	宫音	主音
皇帝入门	乾安	无射（1=^{b}E）	宫
皇帝升座	乾安	夹钟（1=C）	宫
皇帝盥洗	乾安	无射（1=^{b}E）	宫
迎神	兴安	三奏：黄钟（1=F）	宫
		二奏：大吕（1=$^{\#}$F）	角
		二奏：太簇（1=D）	徵
		二奏：应钟（1=E）	羽
奉俎	丰安	无射（1=^{b}E）	宫
僖祖室酌献	基命	无射（1=^{b}E）	宫
翼祖室酌献	大顺	无射（1=^{b}E）	宫
宣祖室酌献	天元	无射（1=^{b}E）	宫
真宗室酌献	文	无射（1=^{b}E）	宫
仁宗室酌献	美成	无射（1=^{b}E）	宫
英宗室酌献	治隆	无射（1=^{b}E）	宫
神宗室酌献	大明	无射（1=^{b}E）	宫
哲宗室酌献	重光	无射（1=^{b}E）	宫
徽宗室酌献	承元	无射（1=^{b}E）	宫
文舞退、武舞进	正安	无射（1=^{b}E）	宫
亚献	正安	无射（1=^{b}E）	宫
终献	正安	无射（1=^{b}E）	宫
饮福酒	禧安	夹钟（1=C）	宫
彻豆	丰安	夹钟（1=C）	宫
送神	兴安	黄钟（1=F）	宫
皇帝还大次	乾安	无射（1=^{b}E）	宫

从上述三表中，可以看出南宋雅乐乐歌的宫调有如下几个特征：

一、就调式而言，除了降神曲，一律用宫调式，正如姜夔在《大乐议》中所说："窃谓以十二宫为雅乐，周制可举；以八十四调为宴乐，胡部不可杂。郊庙用乐，咸当以宫为曲。"[①]同时，降神曲的宫调，与迎神曲的第一支曲子的宫调相同。

二、就音高而言，祀天多用黄钟、大吕，祭地多用应钟、太簇，享祖多用无射、夹钟。

三、通过乐曲的音高的变化，掌控祭祀的节奏和气氛。如在祀圜丘的过程中，升坛、奠币、酌献、饮福酒、彻豆等是最为核心的环节，气氛较为庄严；而入中壝、奉俎、文舞退、武舞进、亚献、皇帝诣望燎位、皇帝还大次、皇帝回銮将至、皇帝升御座、皇帝降御座等则是过渡性的环节，气氛较为轻松。所以，在这一组乐章中，前者大多以大吕为宫，后者大多以黄钟为宫，通过音高的变化，给人以一张一弛之感。另外，昊天上帝位的奠币、酌献乐章用大吕，皇地祇位奠币、酌献则用应钟，通过一高一低的处理，展现出天高地卑的观念。姜夔在《大乐议》中说："其间皇帝升降、盥洗之类，用黄钟者，群臣以太簇易之，此周人王用《王夏》、公用《骜夏》之义也。"[②]指出宋人在创作乐歌时运用音高的变化，区分出祭祀者身份的不同，这一点正可在现存的南宋雅乐乐谱中得到印证。

从现存的乐谱和文献记载来看，在宋代雅乐乐歌中，降神曲的宫调大体依《周礼》旧制。而奠献乐歌的宫调，北宋时曾屡次试图采用唐人依月用律之法，但在实际操作中却很难实现。到了南宋之后，奠献乐歌一律采用宫调式，音高则根据仪式的需要而有所变化。自宫调而言，宋代雅乐乐歌继承了先秦雅乐的某些特质而又有所新变，体现出宋人复古而不泥于古的理性精神。

（作者：徐利华，河北经贸大学人文学院；鲍恒，安徽大学文学院）

① 姜夔：《大乐议》，《宋史·乐志》卷一百三十一，第3053页。
② 姜夔：《大乐议》，《宋史·乐志》卷一百三十一，第3053页。

从“诗（歌）头曲尾”论词曲的演变

⊙李连生

内容提要 本文补充钩辑了现存两宋的诗（歌）头曲尾作品，并指出“诗（歌）头曲尾”为说唱艺术，来源于唐宋的转踏。它在戏曲中常作为插演，起到诙谐调笑的功能，但它更重要的意义是对戏曲结构形态的建构，即对戏曲套数尤其是南曲曲体，以及杂白混唱、滚调和板腔体的形成均有一定的促进作用。

关键词 诗（歌）头曲尾 转踏 杂白混唱 滚调 板腔体

元陶宗仪《辍耕录》卷二十五《院本名目·唱尾声》有一种“诗头曲尾”，其形态到底如何？不少学者已经做了有益的探索，[1]然而从词曲演变的角度来看，我们认为还有申说的必要。

---

①胡忌：《宋金杂剧考》，古典文学出版社1957年版；《神通广大的“诗头曲尾”》，《菊花新曲破》，中华书局2008年版；康保成：《酒令与元曲的传播》，《文艺研究》2005年第8期；刘晓明《杂剧形成史》，中华书局2007年版；薛瑞兆：《论打略拴搐》，《文学遗产》2007年第1期；任广世：《基于演出视角的明清戏剧文本形态研究》，《清代连厢艺术形态考》，《文化遗产》2008年第4期等均有探讨。

二

学者们考证院本里的“诗头曲尾”，都提到了关汉卿《杜蕊娘智赏金线池》第三折的行酒令“诗句里包笼着尾声”，以及《清平山堂话本·柳耆卿诗酒玩江楼》“歌头曲尾”，认为这二者是相似的。所谓诗头曲尾或歌头曲尾，就是一诗一词、一诗一曲交替进行，且大多数是顶真格，即“曲”的第一句为“诗”的最后一句。

我们看现在戏曲作品中找到的“诗头曲尾”的段落，大多是作为“说唱”进行表演的，很多是“插演”。比如胡忌先生在陆贻典抄录的《元本琵琶记》中发现的“诗头曲尾”就是如此。《琵琶记·寺中遗像》出，赵五娘在寺庙弹唱【销金帐】四支“行孝儿”曲，是说“父母恩”的内容，从十月怀胎、三年乳哺到不能奉养双亲等（以下引文省略对白）：

【销金帐】……（旦）官人请坐听着。（弹介）凡人养子，怀抱最艰辛。欲语未能行未得，此际苦双亲。

【前腔】凡人养子，最是十月怀担苦，更三年劳役抱负。休言他受湿推干，万千劳苦。真个千般爱惜，万般回护。儿有些不安，父母惊惶无措。直待可了，可了欢欣似初。

……（弹介）孩儿渐长成，父母渐欢欣。教语教行并教礼，一意望成人。

【前腔】儿行几步，父母欢欣相顾，渐能言语能走路。指望饮食羹汤，自朝及暮。悬悬望他，望他不知几度？为择良师，只怕孩儿愚鲁。略得他长俊，可便欢欣赏赐。

……（旦弹介）勤于教道，暮史及朝经。愿得荣亲并耀祖，一举便成名。

【前腔】朝经暮史，教子勤诗赋，为春闱催教赴。指望他耀祖荣亲，改换门户。悬悬望他，望他腰金衣紫。儿在程途，又怕餐风宿露。求神问卜，把归期暗数。

……（旦弹介）孩儿在外，须早回程。作逆男儿并孝子，报应甚分明。

【前腔】儿还念父母，及早归乡土，看慈乌亦能返哺。莫学我的儿夫，把双亲担误。常言养子，养子方知父母。算那忤逆男儿，和孝顺爹娘之子，若无报应，果是乾坤有私。[①]

而任广世从郑之珍《目连救母・博施济众》中发现的一段哑背疯的“念词唱曲”的表演，无论从形式上还是内容上都和《琵琶记》相似，共三支曲，今录其一：

（占）丈夫白首生来哑，妻子红颜自幼疯。口食身衣难摆布，念词唱曲度贫穷。（末）你且念个词唱个曲来。

（占念词云）我劝人家子女听，子女需是孝双亲。十月怀躭在娘肚里，三年乳哺在娘身跟。男教诗书娶媳妇，女教针指嫁豪门。养得男大和女长，吃尽万苦与千辛。

（唱）儿和女听也么听，那慈乌也识报娘恩。（下略）

其后两支唱念词曲也是如此，内容上是兄弟友爱和夫妇和谐的，很明显这种念词唱曲是插入类似说唱的表演形式。

至于演唱方式，诗头曲尾中，诗念而曲唱为主，只不过，《目连救母・博施济众》是念词唱曲，如南宋史浩《鄮峰真隐大曲》中的舞曲［采莲舞］［花舞］和［渔父舞］则是念诗唱词，胡忌先生《神通广大的“诗头曲尾”》说：“诗是念或吟，曲是唱，‘词’在宋元阶段有吟有唱。为义理明确起见，我主张所谓‘诗头曲尾’的组合，每一单元应都是先吟（诗）后唱（曲）。”[②]但作为歌头曲尾，则其中的“歌”与“曲”一般都是以唱为主，如上引《琵琶记》中的“词”从前面“弹介”来看，唱的可能性更大。

又如《玉簪记》（六十种曲本）第二十三出《追别》，陈妙常追别潘必正一段亦是诗头曲尾：

---

①按：《琵琶记》一般分为古本系统和通行本系统，《元本琵琶记》为接近原貌的古本系统，通行本经过明人不少的改动。为与古本对照，此处引文引自明代通行本系统的汲古阁六十种曲本《琵琶记》，两本宾白有不少变化，但曲文基本相同。

②胡忌：《菊花新曲破：胡忌学术论文集》，中华书局2008年版，第32页。

（旦）不要推辞，趁早开船赶上，宁可多送你些船钱。（小净）这等下船下船。【吴歌】风打船头雨欲来，满天雪浪那行教我把船开。白云阵阵催黄叶，惟有江上芙蓉独自开。

【红衲袄】（旦）奴好似江上芙蓉独自开，只落得冷凄凄飘泊轻盈态。恨当初与他曾结鸳鸯带，到如今怎生分开鸾凤钗。别时节羞答答，怕人瞧头怎抬？到如今闷昏昏独自个躭着害，爱杀我一对对鸳鸯波上也，羞杀我哭啼啼今宵独自捱。

（同下，生净丑上，净【吴歌】）满天风舞叶声干，远浦林疏日影寒。个些江声是南来北往流不尽的相思泪，只为那别时容易见时难。

【前腔】（生）我只为别时容易见时难，你看那碧澄澄断送行人江上晚。昨宵呵醉醺醺欢会知多少，今日里愁脉脉离情有万千。莫不是锦堂欢缘分浅，莫不是蓝桥满时运悭。伤心怕向篷窗见也，堆积相思两岸山。

既然称之为【吴歌】，肯定是唱出来的[①]。这种说唱表演中，除了教化性的、抒情性的描写之外，也有不少是诙谐性的，比如《鸣凤记》（汲古阁原刻初印本）第八出《仙游祈梦》：

【朝元歌】（末）苍茫远天，霞映湖山掩。潺湲浅川，风急江潮溅。盼望家乡，云低陇甸，身似天涯飞雁。暮北朝南，功名岂随蝴蝶翩。愁蹙两眉间，魂劳一梦牵。（合）仙游非远，咫尺遇鬼神先见，鬼神先见。

（丑笑介）这相公唱得好，我也唱一个山歌何如。（众）也使得。（丑）相公今日上仙游，要做官时再去梦里求。只是我个船家命里当悔气，教我湾塘拽捧几时休。休回首，欲断魂，数声啼鸟不堪闻。（众）好！到是歌头曲尾儿。

【前腔】（生）万里江拖素练，云飞岭欲颠，山侧月难圆。轻泛孤蓬，纵横水面，心似清波一线。千顷汪洋，阳台岂思云女仙。养就性中天，凭伊梦里传。

（合前丑）邹相公也唱得好。我也再唱一个歌头曲尾儿：我替相公一样

①按【吴歌】，明继志斋刻本《玉簪记》称为【梢歌】，性质相同。

年，我做船家你要去做官。世间多少弗平事，弗会做天没做天。天将晚，日已曛，一声残角断谯门。（众）也好。

【前腔】（小生）滚滚浪花雪卷，歌声起白鹇，樯影乱青天。野树江云，相随同转。名似浮沤江上，聚散茫然，高宗岂知良弼贤。欲棹济川船，先期梦卜言。

（合前丑）林相公又会唱，我也再唱一个：相公祈梦要做官人，行子山程又水程。看看来到仙游县，我只怕欠子船钱无处寻。寻宿处，行步紧，前村灯火已黄昏。

这里是把丑所唱“歌头曲尾”视作“山歌”一类的民间俗曲，与其他文人所唱的曲子形成鲜明的雅俗对照。

又如《玉钗记》（明富春堂刻本）第二十八出：

（生）就此趱行便了。【甘州歌】临歧自省，路途迢递，跋涉难胜，关山千里，还隔故园音信。风尘渐迷车辙远，草色初沾客袖新。（合）形劳悴，鬓欲星，少年书剑几飘零。离乡故，为利名，半生踪迹等浮萍。

（小净）待我也唱个歌头曲尾儿。半生踪迹等浮萍，只为功名牵里子个心。止有我安童心上无忧虑，又被秀才官人累我上北京。京师遥远路途苦辛，一肩行李萧然远行，凄凉滋味堪悲省。（众）到唱得好。（下略）

其后数曲，也是小净唱歌头曲尾，有插科打诨的味道。

《缀白裘》六集、十一集“杂剧”中收录的《青冢记·出塞》和《连相》两折小戏中的“打咤”表演，[①]是以诨谑齐言体韵语，插入俗曲小调中，交替进行，这应即是院本“诗头曲尾”的风格的继承。正如《清平山堂话本·柳耆卿诗酒玩江楼》“歌头曲尾”仿佛：

这柳七官人在三个行首家闲耍无事，一日，做一篇《歌头曲尾》。歌曰：

十里荷花九里红，中间一朵白松松。

---

①详见任广世：《清代连厢艺术形态考》（《文化遗产》2008年第4期）与刘晓明：《论古代戏曲中的插演——兼释“打咤”与“吊场”》（《戏剧艺术》2005年第3期）中的考证。

白莲刚好摸藕吃，红莲则好结莲蓬。

结莲蓬，结莲蓬，莲蓬好吃藕玲珑。开花须结子，也是一场空。一时乘酒兴，空肚里吃三钟。翻身落水寻不见，则听得采莲船上，鼓打扑咚咚。

很明显，这首歌头曲尾是轻松诙谐的，带有民间曲调的风格，而在《喻世明言·众名姬春风吊柳七》中就有此曲，只不过改称为【吴歌】了，恰可为此作一注脚。如胡忌所言："把同样组合的'诗头曲尾'（一个单元）连续使用三个单元以上，方才组合成宋元时代的一种演唱伎艺——传踏（或作'转踏'）。"[①]就从现存宋代转踏作品来看，转踏就是一种诗头曲尾的形式，且大多和唐代［调笑令］词调结合，故又可溯源到唐代。在唐代，［调笑令］本来就是用于宴会上的酒令，如白居易《代书诗一百韵寄微之》云："打嫌《调笑》易，饮讶《卷波》迟。"自注云："抛打曲有《调笑》，饮酒曲有《卷白波》。"因此，这种用于宴饮场合的歌曲当然是轻松甚至是诙谐的，从这点上说，院本和戏曲里的"诗头曲尾"的精神与此倒是一脉相承的。

二

从形式上看，"诗头曲尾"来自转踏，如宋郑仅的［调笑转踏］就以一诗一词歌咏罗敷、莫愁等古代著名女子事迹，并以诗的最末两字与词的起始两字为顶真格联缀，一共十二曲，皆是如此形式。类似者尚有不少，多用［调笑］的调子，如晁无咎［调笑］省去前后勾队、放队词，中间七曲分咏西施、宋玉等故事；秦观［调笑令］则称诗为"诗曰"，词为"曲子"，分咏十个故事；毛滂［调笑］则称之为"诗词""破子"等。不过，刘永济《宋代歌舞剧曲录要》中虽收宋代转踏为九种，实则仍不完全，就两宋现存

① 胡忌：《菊花新曲破：胡忌学术论文集》，中华书局2008年版，第32页。

转踏作品而言，今可补充者尚有十六种，另有疑似者两种，略考述如下[①]：

1. 黄庭坚［调笑令］一首。

诗曰：海上神仙字太真，昭阳殿里称心人。犹思一曲霓裳舞，散作中原胡马尘。方士归来说风度，梨花一枝春带雨。分钗半钿愁杀人，上皇倚阑独无语。

无语。恨如许。方士归时肠断处。梨花一枝春带雨。半钿分钗亲付。天长地久相思苦。渺渺鲸波无路。

按：一诗一词顶真联缀，虽只一支，但格律上属于典型的调笑转踏体，故归入转踏。

2. 李邴［调笑令］一首。

伏以长安丽人，杜工部水边瞥见；洛川神女，陈思王梦里相逢。虽赋咏之尽工，亦纤秾之未备。若乃吟烟吐月，镂玉雕花。众中唤做百宜娇，诗里装成十样锦。汉鬓楚腰呈妙伎，竹枝桃叶换新声。彩袖初呈，传踏来至。

睡起斜痕印枕檀。弄羞未怕指尖寒。紫绵香软红膏滑，不惜春娇对舞鸾。枭鬓细鬟金罳罽，春工只在纤纤玉。却月弯环未要深，留著伊来画双绿。

双绿。淡匀拂。两脸春融光透玉。起来却怕东风触。本是一团香玉。飞鸾台上看未足。贮向阿娇金屋。

按：虽亦一首，但格律同黄庭坚词，且致语中有“传踏来至”。故归入转踏。

3. 曾慥［调笑令］四首。分咏菊、梅、莲和酒，并口号一支与破子两支。今摘录其一，并口号与破子一支。

调笑令　并口号

五柳门前三径斜。东篱九日富贵花。岂惟此菊有佳色，上有南山日夕佳。　　佳友。金英糅。陶令篱边常宿留。秋风一夜摧枯朽。独艳重阳时候。剩收芳蕊浮卮酒。荐酒先生眉寿。

① 张若兰：《北宋“转踏”刍议》（《新国学》2005年），对此有考证，本文概念与其不同，认为凡有“诗头曲（词）尾”特征者即为转踏。所引作品及标点均据唐圭璋编：《全宋词》，中华书局1965年版。

又　破子

花好。被花恼。庭下嫣然如巧笑。曾教健步移根到。各是一般奇妙。赏心乐事知多少。乱插繁华晴昊。

按：这里诗词顶真联缀，以破子结束，与洪适［渔家傲引］类似，当属转踏。

4. 李吕［调笑令］五首。此调分咏笑、饮、坐、博、歌，今摘录其一。

调笑令　笑

掩袖低迷情不禁。背人低语两知心。烟蛾渐放愁边散，细靥从教醉里深。小梅破萼娇难似。喜色著人吹不起。莫将羽扇掩明波，滟滟光风生眼尾。　眼尾。寄深意。一点兰膏红破蕊。钿窝浅浅双痕媚。背面银床斜倚。烛花先报今宵喜。管定知人心里。

5. 秦观《忆秦娥》四首。分咏灞桥雪、曲江花、庾楼月和楚台风，今摘录其一。

灞桥雪

驴背吟诗清到骨。人间别是闲勋业。云台烟阁久销沉。千载人图灞桥雪。　灞桥雪。茫茫万径人踪灭。人踪灭。此时方见，乾坤空阔。骑驴老子真奇绝。肩山吟耸清寒冽。清寒冽。祗缘不禁，梅花撩拨。

按：以上两种均是诗头词尾顶真联缀，当属转踏。

6. 王安中［安阳好］九首。并口号、破子各一支。今摘录其一并口号、破子：

口号

赋尽三都左太冲。当年偏说邺都雄。如今别唱安阳好，胜日佳时一醉同。

一

安阳好，形胜魏西州。曼衍山河环故国，升平歌鼓沸高楼。和气镇飞浮。　笼画陌，乔木几春秋。花外轩窗排远岫，竹间门巷带长流。风物更

清幽。

破子　清平乐

烟云千里。一抹西山翠。碧瓦红楼山对起。楼下飞花流水。　　锦堂风月依然。后池莲叶田田。缥缈贯珠歌里，从容倒玉尊前。

按：以七言绝句为“口号”，下接［安阳好］词调九首，最后以［破子清平乐］结束，与洪适［渔家傲引］类似，当是转踏。

7. 王安中［蝶恋花·六花冬词］六首。歌咏长春花、山茶花、蜡梅、红梅、迎春、小桃等六花，今摘录第一支如下：

长春花口号

露桃烟杏逐年新。回首东风迹已陈。顷刻开花公莫爱，四时俱好是长春。

词

曲径深丛枝袅袅。晕粉揉绵，破蕊烘清晓。十二番开寒最好。此花不惜春归早。　　青女飞来红翠少。特地芳菲，绝艳惊衰草。只殢东风终甚了。久长欲伴姮娥老。

按：每首词均以七言绝句为口号，下接［蝶恋花］词，典型的转踏体。

8. 史浩［鄮峰真隐大曲］中的舞曲［采莲舞］［太清舞］［花舞］和［渔父舞］四种。

按：此四种颇有类似转踏者，也是一诗一词交替进行，如［太清舞］近结束时花心念诗：

篇曰：仙家日月如天远，人世光阴若电飞。绝唱已闻惊列坐，他年同步太清归。

念了，众唱破子：

游尘世、到仙乡。喜君王。跻治虞唐。文德格遐荒。四裔尽来王。干戈偃息岁丰穰。三万里农桑。归去告穹苍。锡圣寿无疆。

此以诗和［破子》联缀，虽仅一首，亦属转踏之体。而［花舞］和［渔父舞］更为典型，如［渔父舞］：

勾念了，二人念诗：

渺渺平湖浮碧满，奇峰四合波光暖。绿蓑青笠镇相随，细雨斜风都不管。

念了，齐唱渔家傲。舞，戴笠子。

细雨斜风都不管。柔蓝软绿烟堤畔。鸥鹭忘机为主伴。无羁绊。等闲莫许金章换。（下略）

这里不仅一诗一词交替进行，且是顶真格式，只不过将两字换为一句七言诗而已，故此四曲虽非转踏，但其中却包含转踏体形式。

9．可旻（北山法师）［渔家傲·净土赞并序］二十首。以下摘引“序”及诗、词一首。

我家渔父，不比泛常。一丈六之身材，三十二之相好。说聪明也，孔仲尼安可齐肩；论道德也，李伯阳故应缩首。绝伦武略，独战退八万四千魔兵；盖世良才，复论败九十六种外道。拱身誓水，坐断爱河。披忍辱之蓑衣，遮无明之烟雨。慈悲帆挂，方便风吹。撑般若之扁舟，游死生之苦海。誓山月白，觉海风清。钓汩没之众生，归涅槃之篮笼。如斯旨趣，即是平生。暂歇钓竿，乃留诗曰：家居常寂本优游。来执鱼竿苦海头。直待众生都入手，此时方始不垂钩。

曾讲弥陀经十遍。孤山疏钞频舒卷。事理圆融文义显。多方便。到头只劝生莲苑。　　本性弥陀随体现。唯心净土何曾远。十万程途从事见。休分辨。临终但自亲行转。

按：此作每首词均始以七言绝句，下接［渔家傲］词，共二十首，与王安中［蝶恋花］类似，故归入转踏。

10．王义山《乐语》四种。

（1）《对厅致语》结束前有口号七言八句律诗一首（八叶蓂香夏气清），后接唱词《瑶台第一层》（金阙深深，正夏日初长禁柳青）。

（2）《勾队》后各有诗词交替演唱，念唱吴仙诗、谌仙诗、鹤山诗等共五首口号并词，以《遣队》结束。今摘录勾队、遣队致语及第一首：

勾队

瞻寿星于南极，瑞启东朝；移仙驭于西山，望倾北阙。式歌且舞，共祝无疆。

吴仙诗

一曲清歌艳彩鸾。金炉香拥气如兰。西山高与南山接，剩有当时却老丹。

唱

千年紫极锁烟萝。艳质含羞敛翠蛾。远睇慈元称寿处，不妨连臂，大家重与，楚舞更吴歌。

遣队

花朝日转，睹妙舞之初停；莲步云生，学飞仙之难驻。遥瞻翠阆，已启金扃。待拟重来，不妨好去。

（3）《王母祝语》后以口号七言八句律诗（壶峤天低乐圣时）接唱《玉女摇仙珮》（龙楼日永，鹤禁风薰，拂晓寿星光现）词一首。

（4）《勾队》后念万年枝诗、长春花诗等，每首诗后接唱［蝶恋花］词，如此一诗一词交替念唱，共十首，最后以众唱［蝶恋花］词结束。兹摘第一首：

万年枝诗

百子池边景最奇。无人识是万年枝。细花密叶青青子，常得披香雨露滋。东风向晚薰风早。禁路飞花沾寿草。年年圣主寿慈闱，先献此花名字好。

唱

先献此花名字好。密叶长青，翠羽摇仙葆。紫禁风薰惊夏到。花飞细□香堪扫。　拂晓宫娃争报道。无限琼妃，缥缈来蓬岛。来向慈闱勤颂祷。万年枝□同难老。

按：宋代乐语从表演方式上看是歌舞并作的一种艺术形式，由上可知，除了音乐和舞蹈外，乐语中吟诗唱词成为重要的一部分，且多以诗词交替往

复的转踏形式进行，与上述史浩四种舞曲中的转踏类似，故可见出转踏在宋代应用的广泛性。

另，尚有可存疑者两种，一是苏轼［渔父］四首：

渔父饮，谁家去。鱼蟹一时分付。酒无多少醉为期，彼此不论钱数。

渔父醉，蓑衣舞。醉里却寻归路。轻舟短棹任斜横，醒后不知何处。

渔父醒，春江午。梦断落花飞絮。酒醒还醉醉还醒，一笑人间今古。

渔父笑，轻鸥举。漠漠一江风雨，江边骑马是官人，借我孤舟南渡。

朱祖谋注曰："案张志和、戴复古皆有［渔父词］，字句各异。恭案《三希堂帖》，公书此词前二首，题作［渔父破子］，是确为长短句，而《词律》未收，前人亦无之，或公自度曲也。"[①]

我们知道，洪适［渔家傲引］中结尾用破子四支：

渔父饮时花作茵。羹鱼煮蟹无它品。世代太平除酒禁。渔父饮。绿蓑藉地胜如锦。（下略）

其后尚有"渔父醉时收钓饵""渔父醒时清夜永""渔父笑时莺未老"三支。

两相对照，虽格律稍有不同，但其形式和内容与苏轼词无异，而破子恰是转踏曲中常用者，洪适、毛滂、王安中、曾慥转踏均用破子，故颇疑东坡所作本为转踏中曲，后或有佚失。

另外，戴复古亦有［渔父词］四首，或许也是破子，兹录备考：

渔父饮，不须钱。柳枝斜贯锦鳞鲜。换酒却归船。

渔父醉，钓竿闲。柳下呼儿牢系船。高眠风月天。

渔父醒，荻花洲。三千六百钓鱼钩。从头下复休。

渔父笑，笑何人。古来豪杰尽成尘。江山秋复春。

① 朱孝臧：《彊村丛书》第二册，上海古籍出版社1989年版，第926页。

三

诗（歌）头曲尾除了穿插表演，还参与到了戏曲结构形态的建构。我们看《张协状元》第二出生扮张协出场：

（众动乐器）（生踏场数调）（生白）【望江南】多忔戏，本事实风骚。使拍超烘非乐事，筑毬打弹谩徒劳，设意品笙箫。　　谙诨砌，酢酢仗歌谣。出入须还诗断送，中间惟有笑偏饶。教看众乐酺酺。适来听得一派乐声。不知谁家调弄？（众）【烛影摇红】。（生）暂借轧色。（众）有。（生）罢！学个张状元似像。（众）谢了。（生）画堂悄最堪宴乐，绣帘垂隔断春风。波艳艳杯行泛绿，夜深深烛影摇红。（众应）（生唱）【烛影摇红】烛影摇红，最宜浮浪多忔戏。精奇古怪事堪观，编撰于中美。真个梨园院体，论恢谐除师怎比？九山书会，近目翻腾，别是风味。（下略）

生在器乐伴奏中舞蹈并吟诵诗词（即踏场数调）、再唱曲，这与前揭史浩、王义山乐语表演中的转踏何其相似！而南戏和传奇脚色上下场一般均有上下场诗，正验证了《张协状元》所谓“出入须还诗断送”，亦可谓是一种“诗（歌）头曲尾”。

故我们认为“诗（歌）头曲尾”比较重要的意义主要体现在戏曲形态方面，具体而言涉及两个方面的影响：一是对戏曲套数形成有一定影响；二是对戏曲杂白混唱、滚调和板腔体形成起到一定的促进作用。

戏曲是以套曲来吟咏一个故事，套曲是由多支文意、韵律相关的曲子联缀而成，而戏曲联套的形成与大曲、鼓子词、缠令、缠达、诸宫调等有关，其中缠令、缠达、诸宫调都与诗头曲尾关系密切。

转踏演变到戏曲中就是一种诗（歌）头曲尾的形式，而歌头相当于套曲的散板引子，曲尾相当于尾声、煞尾。诗（歌）头曲尾类似一曲带尾的缠令，组成了最小单元的套数。而缠达，王国维在《宋元戏曲史·宋之乐曲》指出传踏（转踏）的“一诗一曲”循环使用，与缠达的引子后“两腔迎互循环”是一致的。转踏是否即缠达，学界尚有争议，这里暂不深究，但无论如

何，诗（歌）头曲尾中的“词（诗）和曲”的异曲联接和循环间用，与缠达的“两腔迎互循环”之间的高度相似是不能忽视的。

缠令与缠达多用词调，且为诸宫调所继承。诸宫调可在同一个宫调下用连用两支相同的曲牌和尾，洛地说：“诸宫调尚未尽脱‘词’的范畴。如《董西厢》连用两支【吴音子】，实际上相当于词之‘双调’（即两叠，非宫调中之【双调】）。”[①]另外，诸宫调虽然对南北曲皆有影响，但从音乐体制上却更接近南曲。翁敏华说：“历来往往把北曲杂剧直接放在诸宫调之下。诚然，北曲杂剧在许多方面是直接继承诸宫调的，但在音乐体制上，两者间还有条鸿沟需要跨越。……南戏的音乐结构却与诸宫调绝顶相似。若把南戏本子唱辞说白剔除，仅剩一张音乐结构的‘网’的话，我们可以看到：这也是一种‘诸宫调’。”[②]如果说，诸宫调在戏曲音乐的形成上实在是一个非常重要的环节的话，那么诗（歌）头曲尾的作用则不容忽视。

我们亦可换个角度，来考察诗（歌）头曲尾对于南戏曲体结构形成的重要性，如《永乐大典戏文三种》中的《张协状元》，经常可见应该重复标注曲牌名的地方却标明【同前】，而更多的曲子则数叠连贯抄录，干脆连【同前】字样也省略了，校注者钱南扬先生按照后人习惯改为【同前】或【同前换头】，这种【同前】和【同前换头】，后来戏文和传奇中多用【前腔】或【前腔换头】表示。如《琵琶记》第二出《高堂称寿》（《六十种曲》本）：

【锦堂月】（生进酒科。生）帘幕风柔，庭帏昼永，朝来峭寒轻透。亲在高堂，一喜又还一忧。惟愿取百岁椿萱，长似他三春花柳。（合）酌春酒，看取花下高歌，共祝眉寿。

【前腔】（旦）辐辏，获配鸾俦。深惭燕尔，持杯自觉娇羞。怕难主蘋蘩，不堪侍奉箕箒。惟愿取偕老夫妻，长侍奉暮年姑舅。（合前）（以下略去外净两支曲）

---

①洛地：《诸宫调的“尾”》，《文学遗产》1984年第1期。
②翁敏华：《试论诸宫调的音乐体制》，《文学遗产》1982年第4期。

生旦外净四个脚色分唱【锦堂月】曲，除了后三支曲较第一支曲开头多出头两个字外，其他格律上几乎毫无变化，可以想象，其唱腔也是相同的。只不过，这里的【前腔】应该改为【前腔换头】罢了。而在接近元刊本的陆贻典《琵琶记》抄本中，【锦堂月】四支曲子是抄在一起，没有区分的，钱南扬先生的校注本则补充改为【前腔换头】。类似的曲牌还有很多，如陆抄本《琵琶记》第二十七出[①]：

【念奴娇序】（贴）长空万里，见婵娟可爱，全无一点纤凝。十二栏杆，光满处，凉浸珠箔银屏。偏称，身在瑶台，笑斟玉斝，人生几见此佳景？（合）惟愿取，年年此夜，人月双清。

【前腔换头】（生）孤影，南枝乍冷，见乌鹊缥缈，惊飞栖止不定。万点苍山，何处是，修竹吾庐三径？追省，丹桂曾扳，嫦娥相爱，故人千里谩同情。（合前）

【前腔换头】（贴）光莹，我欲吹断玉箫，骖鸾归去，不知风露冷瑶京？环珮湿，似月下归来飞琼。那更，香雾云鬟，清辉玉臂，广寒仙子也堪并。（合前）

【前腔换头】（生）愁听，吹笛关山，敲砧门巷，月中都是断肠声。人去远，几见明月亏盈。惟应，边塞征人，深闺思妇，怪他偏向别离明。（合前）

这种【前腔】和【前腔换头】是南曲的主要结构特点，明王骥德《曲律•论调名》说：“‘前腔’者，连用二首，或四、五首，一字不易者是也。‘换头’者，换其前曲之头，而稍增减其字。”实际上，换头主要指的是音乐概念，不仅仅是换字而已，换头之处音乐必有变化。从现存唐敦煌琵琶谱、南宋词人姜夔的十几首词乐旁谱来看，多为两段体结构，即曲调分为上下两个乐段，每段乐调基本相同，只在下片换头处，曲调有明显变化。北宋乐史《李翰林别集序》（王琦《李太白文集注》卷三十一《附录》）云李

① 按：此据钱南扬校注本：《元本琵琶记校注》，中华书局2009年版，第160页。标点略有改动。

白既承诏撰［清平调］词三章："上命梨园子弟略约调抚丝竹，遂促李龟年歌之。太真妃持七宝杯，酌西凉州葡萄酒，笑领歌辞，意甚厚。上因调玉管以倚曲，每曲遍将换，则迟其声以媚之。""每曲遍将换"意味着唐声诗乐曲中已有了换头。据《广韵·脂韵》，"迟，久也。"故"迟其声"即"做腔"之意，音乐每奏到这里，都要加繁声。

宋词换头多为二言，其唱法在宋代曲乐中称之为"巾斗"或"斤斗"。《事林广记·遏云要诀》云："入序尾三拍斤斗煞""出赚三拍，出声、巾斗又三拍煞。"其中的"斤斗"即"筋斗"，指部分音乐段落的重复使用，即换头处字数和韵脚等结构与上阕结尾完全相同。换头又称"过片""过变"或"过遍"，要求"承上接下"，"意脉不断"（张炎《词源》），而"斤斗"更能体现这种作用。如宋姜夔《白石道人歌曲》中十七首有旁谱之曲中共有"巾斗"十四处。[①]即白石词下阕换头处，大多用"头尾相叠"的形式，我们可称之为："斤斗式换头。"从白石旁谱来看：凡是"斤斗式换头"，不仅旁谱用字完全相同，而且都标示"大住"和"小住"节奏符号，且都叶韵，无一例外。在宋代【愿成双】【赚】曲中，其"巾斗"即与姜夔旁谱类似，也是乐汇片断的反复之处，故"斤斗式换头"唱法应为宋代词曲音乐所共有，宋赚曲中出声、斤斗等唱法，今昆曲中赚曲亦有所保存。南宋陈元靓《事林广记》中所载【愿成双】套曲凡标有"换头"的地方，仅仅把换头处的曲谱写出，其下标一"王下"便止，套中其他曲子如【愿成双令】【愿成双慢】【本宫破子】【赚】等均是如此，说明下片从换头以后，即"王下"以下的曲调与上片相同，故省略。

洛地先生认为："词调体式的成熟，在其'换头'（双调）的'慢'体。"[②]而宋元戏文中南曲多有换头，换头且多为二言，恰说明它与词体的联系，吴梅云："换头者，如词中过片处，往往用二字叶韵句，曲中亦如是。但词两叠居多，曲则有三换头处。"[③]故"南曲的二言用韵换头，这个

①详见刘崇德：《燕乐新说》，黄山书社2003年版，第258—259页。
②洛地：《词乐曲唱》，人民音乐出版社1995年版，第288页。
③王卫民编：《吴梅戏曲论文集·长生殿传奇斠律》，中国戏剧出版社1983年版，第346页。

现象，一方面说明南曲按其结构原本近词；另一方面，一个曲牌不论有几个换头，仍是一个曲牌，说明了南曲（的文体）以曲牌为单位。”①

这样说固然没错，但上文我们已从缠令、缠达和诸宫调对南曲的影响上看到诗（歌）头曲尾的重要性，而诗（歌）头曲尾的顶真格恰恰就是这种诗、词或曲换头处的联接与变化，这也可以补充说明词曲演变过程中诗头曲尾在“换头”方面给予的影响。然而需要注意的是：这种影响是双重的，在助成曲体结构形成的同时，也埋下了颠覆的种子。

四

本文开始提到诗头曲尾在戏曲中往往作为说唱艺术进行插演，关于这一点，任广世做了探讨，将其归入“戏中戏”中的“说唱”类，并推论：“诸宫调一曲带尾的形式、明清小曲单支加尾的增衍方式（《霓裳续谱》中的【寄生草带尾】）、弋阳腔的合滚可能也和歌头曲尾这种音乐处理的技巧有关。”②所论精辟，可惜没有进一步阐发，而我们认为这种插演的意义体现在——它没有仅仅停留在诙谐搞笑的局部关目和情节上，而是还有更重要的发展，这就是诗头曲尾的念唱形式对于戏曲杂白混唱、滚调和板腔体形成起到的作用。

如《荆钗记》第十八出《闺念》：

【破阵子】（旦上）灯灿金花无寐，尘生锦瑟消魂。凤管台空，鸾笺信杳，孤帏不断离情。巫山梦断银缸雨，绣阁香消玉镜蒙。十朋，休怨怀想人。……

春风吹柳拂行旌　　忆别河桥万种情

天上杏花开欲遍　　才郎从此步云程

【四朝元】云程思奋，迢迢赴玉京。为策名仙籍，献赋金门，一旦成孤

①洛地：《词乐曲唱》，人民音乐出版社1995年版，第297页。
②任广世：《基于演出视角的明清戏剧文本形态研究》，中山大学博士论文，2005年。

另。自骊驹唱断，自骊驹唱断，空忆草碧河梁，柳绿长亭。一骑天涯，正是百花风景。到此春将尽。嗏！寂寞度芳辰。凤帐鸳衾，翠减兰香冷。君行万里程，妾怀万般恨。别离太急，思思念念，是奴薄命。

薄命佳人多苦辛　　通宵不寐听鸡鸣

高堂侍奉三亲老　　要使晨昏妇道行

【前腔】妇仪当尽，昏问寝兴。听谯楼更漏，紫陌鸡声，忙把衣衫整。要殷勤定省，要殷勤定省。自觑堂上姑嫜，萱草椿庭。白发三亲，也索一般恭敬，不敢辞劳顿。嗏！端不为家贫。欲尽奴情，愿采苹蘩进。儿夫事远征，亲年当暮景。孝思力罄，行行步步，是奴常分。

事亲一一体天心　　无暇重调绿绮琴

憔悴容颜愁里变　　妆台从此懒相临（下略）[①]

《闺念》整出都由这种一诗一曲顶真联缀的形式构成的，这分明是“诗（歌）头曲尾”的表演方式。

类似《闺念》这种由诗（歌）头曲尾构成整出的情况在南戏传奇中并不多见，南戏传奇中更多的则是“杂白混唱”和“滚调”。明末王光鲁《想当然》传奇卷首所附的茧室主人《成书杂记》中云：“俚词肤曲，因场上杂白混唱，犹谓以曲代言。老余姚虽有德色，不足齿也。”所谓“杂白混唱”即将宾白混入曲文内演唱，以至于破坏了曲文的格律；“以曲代言”即因为杂白混唱的原因，导致曲文的叙事性增强而抒情性减弱，故而被讥为“不足齿”。其实这种杂白混唱不限于余姚腔，其他地方声腔亦皆有之，弋阳腔这种唱法就很多，并进一步发展成滚调。如刘庭玑《在园杂志》云：“旧弋阳腔……较之昆腔，则多带白作曲，以口滚唱为佳。”所谓滚调，往往在曲前、中、后加上齐言体诗句或押韵成句、俗语等，作为附加、渲染和阐释原曲曲文的作用，钱南扬《戏文概论》论述《劝善记》时说：“有【诗

①按：此据汲古阁《六十种曲》本《荆钗记》，比较接近古本的明嘉靖姑苏叶氏刻本《新刻原本王状元荆钗记》此出与别本大异，虽然所用曲调相同，但除【尾声】和最后的下场诗外，其他宾白和曲辞全异，但这种诗头曲尾的形式依然保留。

云】【七言词】之类，把诗作曲唱。”[1]这种“诗作曲唱”其实就是“一诗一曲”形式的体现。这样的例子很多，查明代弋阳腔本所收散出中，往往将这些七言诗句标为滚调，如李九我评本《破窑记》这样的例子俯拾皆是。第二十四出《宫花报捷》【二犯傍妆台】第二支：“那日送别我夫君，志气昂昂往帝京。夫道求名如拾芥，我言富贵好磨人”及“夜闻哀雁惊魂梦，朝望征鸿少信音。一炷心香频祷告，愿夫黄榜占魁名”等等七言诗句在明代戏曲散出选本《乐府菁华》《玉谷新簧》《大明春》中全部标为“滚”字，亦即滚调。又如《破窑记》（李九我评本）第十九出《梅香劝归》【红纳袄】四支曲（为省篇幅，中间两支为摘录，划线者为曲文，括号内者为宾白）：

（诗）孤村寂寞最伤情，豺狼虎豹好惊人。当初不听梅香谏，昔享荣华掌上珍。【红衲袄】（贴）昔享荣华掌上珍，到如今受飘零，水上萍。漠漠寒烟树影微，萧条寂寞好孤棲。荒村寂寞受孤冷，只落得瘦恹恹多闷萦。（小姐你在此有甚么好处？）早行终日不逢人，惟有山花夹路明。举头但见牛羊放，坐对青山看白云。举目无个亲。若不是老夫人念取骨肉情，使梅香来看你，有谁人来相问？（旦）（梅香，我在这里多少清闲自在。）（贴）说甚么清闲自在度芳春，脸上容颜瘦十分。终日窑门紧闭着，只落得雨打梨花深闭门。（旦）儿夫才学众皆闻，下笔成章泣鬼神。此回得遂青云志，坐守诗书多苦辛。

【前腔】（旦）他守诗书多苦辛，自古道贫者因书富，富者因书贵。想儒冠不误身。……（贴）百般红紫斗芳菲，萋萋野草正愁人。黄鹂紫燕枝头语，正值阳和三月春。

【前腔】（旦）正值阳和三月春。自古道近水楼台先得月，向阳花木易为春。只见草铺茵花绽锦。……（旦）枯梅越看越精神，未有枯梅骨格真。也应伴却调羹手，但未曾霑雨露恩。

【前腔】（旦）未曾沾雨露恩，（这梅树呵），寂寞神棲烟水村，槎牙榾柮雪中存。受凄凉雪里存。梅为兄来竹为友，松号大夫名不朽。虽然松

①钱南扬：《戏文概论》，上海古籍出版社1981年版，第71页注[22]。

柏耐岁寒，梅花独占春魁首。有日花开占春榜。（贴）（小姐，你看桃红李白，这梅树纵好，颜色淡薄）。（旦）说什么桃花红来李花白，梅花纵好无颜色。虽然未结黄金实，斗雪先开白玉花。那桃红李白皆后尘。（贴）（小姐，他纵好也没有结果）。（旦）梅树今冬无枝叶，精神未必染红尘。阳春等待冰霜熟，也有开花结子时。你看那枝头子渐青。（贴）（小姐，他纵有结果，也没有好滋味）。（旦）铁作枝梢玉作葩，调羹曾荐帝王家。这些滋味真，想他不做擎天碧玉柱，定做个御手调羹鼎鼐臣。[①]

很明显此数曲是诗（歌）头曲尾体，每曲虽只有六句唱词，但几乎句句都加入七言绝句的滚调，说它是“杂白混唱”其实并不准确，因为原本中根本没有标示为“白”，在编撰者看来它们绝非宾白，而就是唱词，只不过是用“滚调”的方法来歌唱罢了。如李评本《宫花报捷》【七贤过关】曲中“辞窑”宾白中一段文字“你看青山青隐隐，绿水绿溶溶，花柳堪图画，村内小乾坤”，其前径自标有“滚”字。原本此曲上有眉批云：“古本无辞窑一节，今增之。”而富春堂本《破窑记》则无此节，于此可见李评本虽然接近古本，但亦吸收了当时流行加入滚调的时尚做法。

又如重校《金印记》本第十二出《金钗典卖》亦类似（括号内为宾白）：

（自从儿夫去后，杳无音信。心意去匆匆，君西妾在东。君身如皓月，妾似镜尘蒙。）【水仙子半插玉芙蓉】尘蒙镜里鸾，云阻天边雁。几回遥望秦关路，阻隔云山千万重。举目秦关，万里云山远。人在天涯，俏一似风筝断，依定门儿眼望穿。雁飞不到处，人被利名牵。（季子夫，你在京城，妻在家里，倘有吉凶时节呵！）他那里吉凶，俺这里难见。吉凶难见，枉教奴仆尽金钱不见还。（夫自与三叔公推命回来，逼奴家典卖钗梳呵！）你一

---

①按：原文虽未标示“唱”“白”，但字号最大者显系唱词，而双行小字者分明是宾白，唯有字体稍小于唱词的齐言韵句，是唱是白需要辨别。王季思《全元戏曲》的整理本《破窑记》，于此处均标注为“白”，实误，当是滚调，因为李评本《破窑记》第十五出《夫妻祭灶》中七言诗句（同样是字体较曲文稍小），在《乐府菁华》《玉谷新簧》《摘锦奇音》《大明春》中均标示为“滚”。

心在名利间，（婆婆责奴家不肯谏阻他的孩儿。婆，）他是高堂父母谏阻不从，手足兄弟谏阻不听，最苦是行色匆匆，那肯受裙钗劝？

才到秋来举子忙，夫君一去望名扬。禹门三级桃花浪，月阙九秋丹桂芳。

【前腔】九秋丹桂芳，三月桃花浪。（夫，今乃大比之年，天下举子三千，策试英雄五百。）少甚么英雄，一跳龙门上。（伯伯、姆姆取笑我儿夫心高望外。岂不闻书云：家贫亲老，不为禄仕，大不孝也。）他只为亲老家贫，图寸禄来供养，枉被旁人说短长。（古人云：朱门生饿莩，白屋出公卿。）常言道白屋出朝郎，（公婆、伯姆），休把人轻相，人轻逆相。（古云：人不可以貌相，水不可以斗量。焉知我夫今日之贫贱，异日之不富贵乎？）海水难将升斗量。（自古道：人有善愿，天必从之。）天怜念，名显扬，管更改门闾，衣锦还乡党。

《金印记》还有多处都是这种唱法，如第八出《逼妻卖钗》、第十六出《一家耻笑》、第二十九出《焚香保夫》等均是。《红叶记·四喜四爱》《词林一枝·赵五娘临妆感叹》等等亦是如此唱法。

这种滚调唱法最容易打破原有曲牌联套的格律限制，从而改变曲体结构，向着板腔体戏曲发展：“当曲牌联套体制中出现滚调这种形式后，一方面对原有的联套形式是一种丰富，一方面也是一种破坏，破坏了它的固有的形式，而孕育着一种新的变革。”[①]胡忌举［阳关曲］［渔父词］为例，认为也是一种诗头曲尾，并云：“宋代盛行长短句词时，也流行着一种先有诗后用该诗意改写成可唱的词的风气。”[②]那么我们也可以说，在戏曲中，尤其在明代弋阳腔盛行的时代，也流行着一种把长短句的曲唱成齐言体的诗的趋势，正是这种趋势，在曲牌体向板腔体的演化过程中起到了重要的作用，当然，这种趋势是并非只有滚调这一种来源，曲牌体戏曲本身也蕴涵着板腔体的因素，如早在周德清《中原音韵》中就已列出“句字不拘，可以增损”

①何为：《戏曲音乐的历史分期》，载《戏曲音乐研究》，中国戏剧出版社1985年版，第487页。
②胡忌：《菊花新曲破：胡忌学术论文集》，中华书局2008年版，第36页。

的十四种曲牌，它们在形式上就与滚调比较相似，为何这些曲牌不受格律束缚？其原因也值得探究。又如宣德写本《刘希必金钗记》第六十三出【十二拍】一曲，旦主唱，生只有白文，以一问一答形式演出，生问一句，旦以唱回答几句，反复交替，构成长篇：

奴是肖家亲女儿，尊父官名肖伯彝。只因无嗣求神佛，五旬年中奴出世。（生白）刘文龙从几岁与你求亲？（旦唱）七岁与君割衫襟，二家尊亲发誓盟，送聘黄金一百两。（生白）几岁娶你来成亲？（旦唱）娶奴二八合成亲。（生白）娶你来，你夫妻几年才分开？（旦唱）夫妻三宿两分张，抛弃妻室爹共娘，一去求官念一载。（生白）去后可有音书寄？（旦唱）音书并无纸半张。（生白）去时有什么话说？（旦唱）三般古记在君行，八条大愿告穹苍。（生白）在那里分开？（旦唱）洗马桥边分别后，叫奴日夜守空床。（生白）三般古记都是什么？（旦唱）菱花古记双金钗，弓鞋一双分两开。菱花击破如缺月，明月团圆望郎来。（下略）[①]

宣德写本《金钗记》作为现存最早的南戏写本，为元代南戏《刘文龙菱花镜》的改写本，由此可见，早在南戏初期，就有齐言体的唱法，而这里还只录了不到三分之一。旦唱全部用七言韵句，长篇巨制，早已突破了曲牌体的规模，甚至可以说已难见到曲牌的影子了。[②]可以想见，此曲在唱腔上也必然与曲牌体不同，或许已经有板腔体的唱法了。当然，从曲牌体到板腔体的演变很是复杂，容当另文探讨。

（作者：福建师范大学文学院）

① 按：此据王季思主编：《全元戏曲》第十一卷所收《金钗记》，人民文学出版社1999年版，第575页。

② 按：南北曲中未见有【十二拍】曲牌。南曲尾声一般三句共十二拍，如《事林广记·遏云要诀》云："尾声总十二拍。"此【十二拍】之名或是来源于此。不过此处早已超出三句的规模，且亦非尾声。肖少宋《〈全元戏曲〉本潮剧〈刘希必金钗记〉校注补正》（《古籍研究》2005年第2期）谓此处的拍："是以押韵（包括可混押之韵部）韵部的转换为标志，每一转韵即为一拍。"本文认为此说较为合理，因全曲（加上实为同曲的【前腔】"相公说信报平安"四句）共69句，大部分为四句一转韵，另有五句、八句、十二句转韵者，共转韵十四次，故实为十四拍，而"十二拍"只是约数，乃是对这类齐言体创作手法的一种泛指，故以此为牌名。

明代宫廷戏剧活动发展概述

⊙郑　莉

内容提要　明代宫廷戏剧上承元杂剧余绪，下启清宫廷大戏，在整个中国古代宫廷戏剧史上可以称得上是一个里程碑式的时代。总体来看，明代宫廷戏剧的发展大致可划分为前、中、后三个时期，每个时期又可细分为三至四个阶段，基本上勾勒出其从以雅化俗到俗乐大兴再到以俗乱雅的脉络。

关键词　明代　宫廷戏剧　以雅化俗　俗乐大兴　以俗乱雅

在宫廷戏剧史上，明代是一个重要时期，不仅剧本数目巨大，而且上承元杂剧余绪，下启清代宫廷大戏盛况，可以说是一个里程碑式的时代。从总的发展趋势来看，明代宫廷戏剧经历了一个从以雅化俗到俗乐大兴再到以俗乱雅的过程，这是一个从演剧的功利性、礼乐性为主到礼乐娱乐并重再到纯娱乐性发展的过程，相应的，明代宫廷戏剧也分为前、中、后三个时期，前期以教坊司演剧为主导，中期由钟鼓司取代教坊司，后期则以四斋、玉熙宫演剧为主。

一、明前期（1368—1464）

（一）第一阶段——洪武、建文时期（1368—1402）

公元1368年，朱元璋在南京建立了明王朝，建国伊始，民生凋敝，朱元璋亦身体力行，崇俭戒奢，“无优伶近狎之失，酣歌夜饮之欢”。他经常以元亡为鉴，告诫诸王子孙及文臣武将，“声色乃伐性之斧斤，易以溺人。……创业之君，为子孙之所承式，尤不可以不谨。”[①]对于戏曲等通俗艺术，更是将其认定为离经叛道、浮浪诲淫、贻害人心的东西，颁布了一系列禁令，严加限制。如鉴于“元时人多恒舞酣歌，不事生产”[②]的恶习，朱元璋命“于中街立高楼，令卒侦望其上，闻有弦歌饮博者，即缚至倒悬楼上，饮水三日而死。”[③]对于唐宋以来官妓祗候，则完全加以革除，并规定凡有官吏狎妓者，“罪亚杀人一等，虽遇赦，终身弗叙。”[④]又限制演剧内容，禁止妆扮历代帝王后妃、忠臣烈士、先圣先贤神像等；禁止丧葬用乐演剧；严禁军官子弟习演杂戏，一旦违犯，处治极严。禁止倡优及其家属参加科举考试，从而断绝他们的仕进之途。甚至对乐人的服饰及行动都有严格的规定。

在禁戏的同时，本着制乐以节乐的礼乐原则，在建国之初就开始进行礼乐规范的制定，“首开礼乐二局，广征耆儒，分曹究讨。”[⑤]首先设立太常寺和教坊司，本着以雅范俗的礼乐目的，将乐府小令、杂剧百戏等原本属于俗乐范畴的艺术形式纳入雅乐系统，在客观上推动了戏剧在宫廷舞台上的发展。将诸如演剧机构、演员、演剧内容、演出场所以及演员服饰等都加以制度化，建立起一个以教坊司为中心，乐院（富乐院）、勾栏、酒楼为辐射，从京师到藩府到州县的一脉贯通的乐籍系统，将地方乐籍归于中央统

---

①余继登：《典故纪闻》卷三，中华书局1981年版，第46页。
②李光地：《榕村语录》卷二十二“历代”，中华书局1995年版，第402页。
③李光地：《榕村语录》卷二十二“历代”，中华书局1995年版，第402页。
④王锜：《寓圃杂记》卷一“官妓之革”，中华书局1984年版，第7页。
⑤张廷玉等：《明史》卷四十七《礼志》，吉林人民出版社1995年版，第795页。

一管理，将演剧活动置于朝廷控制之下，形成一个严密的上下贯通的礼乐体系①，为有明一代宫廷戏剧发展奠定了基础。

此时期宫中演剧其实并不寥落，这从朱权《太和正音谱》和永乐初年编成的《永乐大典》收录的戏曲作品可窥见一斑，仅《永乐大典》就收录杂剧一百种，南曲戏文三十三种，可以推定这些剧作有相当一部分甚至全部都在永乐六年以前的宫中演出过。朱元璋对于《琵琶记》的重视更证明了这一点，不仅“日令优人进演”②，还特命教坊乐工将不可入弦索的南曲进行修改，使“可于筝琶被之”。③虽然修改后的新曲调不如北曲铿锵入耳，但作为音乐方面的尝试，也是有一定意义的。

从表面上看，朱元璋对戏曲的态度是矛盾的，一方面是用严厉的措施来禁戏，另一方面又在某种程度上鼓励演剧，但实际上这两方面是矛盾统一的，统一于其礼教治国的基本宗旨。

先说禁戏，以明代禁戏第一令为例，乐人搬演杂剧戏文，不许妆扮历代帝王后妃、忠臣烈士、先圣先贤神像，违者杖一百，官民之家容令装扮者与同罪。律令不可谓不严，但我们仔细研读禁令会发现，他所限制的是所谓“亵渎帝王圣贤”的内容，而对“神仙道扮、义夫节妇、孝子顺孙、劝人为善者”则不禁。这并不是从根本上禁绝戏剧活动本身，而是有所选择。其实统治者也明白，听曲观戏本身是人类一种近乎本能的精神娱乐需求，想要通过对其作出硬性规定的方式来强行遏止这种需求实际上是不可能的。所谓屡禁不止，有明一代官方不断申禁，而违反禁令的现象却愈演愈烈，也直观地说明了这一点。其实说到底，明初戏禁的根本目的是要整肃朝廷纲纪，防止官吏腐化。在元代官员中盛行的饮宴挟妓、观戏行为正是元末吏治腐败的重要原因之一，因此禁戏是朱元璋吸取元亡教训，保证吏治清明，提倡崇俭抑

---

①李舜华：《礼乐与明前中期演剧》，上海古籍出版社2006年版。
②徐渭：《南词叙录》，《中国古典戏曲论著集成》第三集，中国戏剧出版社1959年版，第240页。
③徐渭：《南词叙录》，《中国古典戏曲论著集成》第三集，中国戏剧出版社1959年版，第240页。

奢的重要举措。同时，在明初新政权亟需得到文人士大夫阶层广泛支持的情况下，禁戏也成了中央政权树立“礼教治国”形象，进而获得士大夫阶层认可的一个重要步骤。

再说好戏，朱元璋日令优人进演《琵琶记》，殿庭用乐也都是以乐府、小令、杂剧为主，与他的出身有关，日本学者岩城秀夫在《明代宫廷与戏剧文本》一文中说：“与其说这是每位天子的个人喜好，到不如说是由于明代朝廷里的一片庶民性氛围所形成的。而这一切源于天子体内的庶民血脉。……这样的人物即使当做天子，禀性难移，因此他所喜爱的是具有大众性、低俗的东西。”[①]更为重要的是他认识到戏曲在一定程度上可以有补于世风教化，希望通过戏曲的编撰、搬演活动来约戒人心，以达到“风化”和“载道”的目的。明制，亲王之国例赐乐工二十七户和大量词曲剧本，其目的正在于恐“教导不及”，因“俚俗之言易入”，而“欲以声音感人”[②]。高明《琵琶记》在宫中备受追捧也正在于其“不关风化体，纵好也徒然”的戏曲教化观念与当时的文化政策契合的缘故。朱权、朱有燉也在他们的剧作或戏曲理论中特别强调戏曲的道德教化作用，如朱有燉在其剧作《李亚仙花酒曲江池》的自引中，批评石君宝《曲江池》的缺陷是不能发扬李娃的品行操守，只可付之俳优，供欢献笑，因此他重新改编此剧，以强化李娃的贞洁行为。他还从“兴观群怨”的角度来阐述戏曲的教化功能，强调它们在宣扬道德教化、维护统治秩序、辅助世道民风方面的作用。

由于新朝初立，百废待兴，尚不及乐，因此朱元璋对待宴乐演剧始终保持着足够的警惕。他所作的这些事情，其本意在于政治和经济，宫廷戏剧娱乐性几乎完全被忽视，更重视的是礼乐仪式性。因此只能说此时期宫廷戏剧尚处于一种缓慢复苏的状态。

（二）第二阶段——永乐、宣德时期（*1403—1435*）

较之洪武朝，永乐、宣德对待演剧的态度要宽容得多，虽然在制度上永

---

① 岩城秀夫：《明代宫廷与戏剧文本》，《珞珈艺术评论》第一辑，武汉出版社2004年版，第165页。

② 梁清远：《雕丘杂录》卷十五《晏如斋檠史》，上海古籍出版社1996年版。

乐仍沿袭洪武旧制，并在永乐九年七月再次出榜禁词曲，且惩罚力度更大，“敢有收藏者，全家杀了”，但仔细对照洪武《大明律》中的条文，可以发现永乐时除神仙道扮、义夫节妇、孝子顺孙、劝人为善者外，还加了一条“欢乐太平者不禁”，这其实为戏曲的内容又扩展了一部分空间，更便于戏曲的发展。

早在北京藩府时，朱棣就很喜欢戏剧，他的身边聚集了一批剧作家，如贾仲明、汤舜民、杨景贤等，他们在朱棣身边待遇优渥，“每有宴会，应制之作，无不称赏”，是永乐初宫廷戏剧的主要参与者。在这样一个相对宽松的环境里，他们创作了数量众多的杂剧，据《录鬼簿续编》《太和正音谱》等书记载，贾仲明作有杂剧十六种，今存六种。汤舜民作杂剧二种，均已散佚。杨景贤作有杂剧十八种，今仅存一种。

登基后，朱棣在南京重建御勾栏，并命词臣作曲赞，从汤舜民【般涉调·哨遍】《新建勾栏教坊求赞》套曲中可见这座御勾栏雕栏画栋，宏伟壮观，“上设着透风月玲珑八向窗，下布着摘星辰嵯峨百尺梯，俯雕栏目穷天堑三千里。障风檐细粼粼檐牙高展文鸳翅，飞云栋磣可可檐角高舒恶兽尾。”[①]附近还有酒肆、茶馆，地处闹市中心地带，“门对着李太白写新诗凤凰千尺台，地绕着张丽华洗残妆胭脂一派水，敞南轩看不进白云掩映钟山翠。三尺台包藏着屯莺聚燕闲人窟，十字街控带着踞虎盘龙旧帝基，柳影浓花影密。过道儿紧拦着朱雀，招牌儿斜拂着乌衣”[②]。这是全国首屈一指的大戏台，演员的水准也是一流的，“捷剧每善滑稽能戏设，引戏每叶宫商解礼仪，妆孤的貌堂堂雄纠纠口吐虹霓气。付末色说前朝论后代演长篇歌短句江河口颊随机变，付净色腆嚚庞张怪脸发乔科☐冷诨立木形骸与世违，要探每未东风先报花消息。妆旦色舞态袅三眠杨柳，末泥色歌喉撒一串珍

①汤舜民：【般涉调·哨遍】《新建勾栏教坊求赞》，《全元散曲》下册，中华书局1964年版，第1494页。
②汤舜民：【般涉调·哨遍】《新建勾栏教坊求赞》，《全元散曲》下册，中华书局1964年版，第1494页。

珠。”[①]每到演出时，观众都会从四面八方蜂拥而至，“王孙每意悬悬怀揣着赏金，郎君每眼巴巴安排着庆赏□，跳龙门题雁塔悬羊头踏抱尾一个个皆随喜。扎礓的亚着肩迭着脊倾着囊倒着产大拼白雪银双镒，妆孤的争着头鼓着脑舒着眉睁着眼细看春风玉一围。”[②]真是个“名扬北冀，声播南陲”的大戏台。迁都北京后，也同样建造了御勾栏，今北京有街道名“勾栏胡同”即是当时御勾栏所在。朱棣不仅喜欢看戏，而且对戏曲音乐颇为内行，人称“知音天子”。

永宣时期还有一个重要事件——《永乐大典》的编纂。《永乐大典》从永乐元年开始编辑，永乐五年十一月书成，全书正文22877卷，总字数约三亿七千多万字，收录各类资料六七千种，是我国历史上前所未有的规模宏大的类书，内容包括经、史、子、集、释藏、道经、阴阳、杂剧、南戏、平话、医卜、工技、农业、志乘等，各类具备，无所不包。朱棣亲撰序言，称其“上自古初迄于当世，旁搜博采，汇聚群分，著为典奥”。《永乐大典》收录了不少宋元明初的戏曲、小说等作品，据今存《永乐大典目录》卷三十七和卷五十四著录，大典“戏”字韵下，自一三九六五卷至一三九九一卷，凡27卷，收录戏文三十三种，二〇七三七卷至二〇七五七卷还收录了杂剧100种。虽然很遗憾《永乐大典》被战火所毁，但万幸的是还留存了一卷戏文，共三种：《小孙屠》《张协状元》《宦门子弟错立身》，戏文三种的保存，从历史的角度来看，意义非常重大，从中我们可以看到南戏早期的盛况，还提示了南戏的渊源形成，为我们研究南戏体制的早期形态以及在明清传奇中的嬗变过程提供了依据。《永乐大典》收录的杂剧剧本以元代为多，这些作品大多来自元代宫廷所遗，有的是地方州府或藩府进献的藏本，也有的来自民间，但在整理的过程中都进行了一定程度的修改，符合宫廷文化的要求，虽然剧本内容无法看到，但仅从剧本的题目来看，几乎都符合明代统

---

① 汤舜民：【般涉调·哨遍】《新建勾栏教坊求赞》，《全元散曲》下册，中华书局1964年版，第1494页。
② 汤舜民：【般涉调·哨遍】《新建勾栏教坊求赞》，《全元散曲》下册，中华书局1964年版，第1494页。

治者对戏曲题材内容的要求，都是神仙道扮、义夫节妇、孝子顺孙、劝人为善之类，这与统治者以声教治国的礼乐观是一致的。这些作品的收藏，反映了明初宫廷保存戏剧作品的状况，是探知明初宫廷戏剧收藏、流传和搬演等情形的绝佳切入点。

洪熙、宣德年间，明朝社会经济、政治和文化达到全盛，可以称之为明王朝历史上的黄金时代。在国家政局稳定的情况下，宣宗积极推行右文崇儒政策，常于万机之暇，与诸儒臣登临万岁山，泛舟太液池，欣赏良辰美景，赋诗唱和，成为文坛佳话。君臣雅集之时，觞酌赓歌，急管繁弦，莺歌燕舞，在这类佳会场合，戏曲歌舞自然是必不可少的节目。

现存官方史料中虽然少见宣宗好戏的记载，但从明人笔记以及朝鲜史料中还是可以窥见一斑的：

> 尹凤率尔告予曰：洪熙皇帝，及今皇帝皆好戏事。…知申事郑钦之对曰：尹凤谓予曰：…今皇帝燕居宫中，长作杂戏。永乐皇帝虽有失节之事，然勤于听政，有威可畏。凤常慕太宗皇帝，意以今皇帝为不足类。
>
> ——《朝鲜王朝实录·世宗庄宪大王实录》戊申十年（宣德三年）[1]
>
> 宣庙初，思用旧人，召蹇义等数人宠待之，皆依违承顺之不暇。惟户部尚书黄福，持正不阿，命观戏，曰：“臣性不好戏。”命围棋，曰：“臣不会着棋。”问何以不会，曰：“臣幼时父师严，只教读书，不学无益之事，所以不会。”上意不乐，居数日，敕黄福年老，不烦以政，转任南京户部，优闲之，实疏之也。
>
> ——李贤《古穰杂录》[2]

虽然这两段资料字里行间都带有否定宣宗好戏的意味，但正从反面证明了当时宫中演剧的频繁以及宣宗对戏曲的喜爱。

从教坊司的规模也可推知宣宗时期宫廷戏剧演出的情况，据《明会要》，明代教坊司与宋代相似都为部色制，“每奏乐二十一色，通用八十四

① 《朝鲜王朝实录·世宗庄宪大王实录》（汉城，国史编纂委员会，1973年4月），41/15a，戊申十年（宣德三年）。
② 李贤：《古穰杂录》，《中华野史》卷七《明朝卷》上，三秦出版社2000年版，第5683页。

人，又加以四人，共选三百三十六人”[①]。这三百三十六只是最基础的数目，实际远不止此数的数倍乃至数十倍。宣德十年三月，英宗刚即位，就一次释放了教坊乐工三千八百余人，天顺元年五月再次放教坊乐工四百八十多，两次放出乐工四千三百多人。而到天顺三年十月，教坊司又奏“大祀天地山川导驾迎引以及正旦、冬至、圣节”合用乐工二千余人，现在只剩下八百余，远远不能满足需要，要求从南京、顺天、陕西等地调集乐户“娴习乐艺者”入京备用。做一道简单的数学题，便可知宣宗时期北京教坊司乐工人数不少于五千人，再加上钟鼓司的演员，当时宫中演员的数目真是大得惊人啊！

永、宣时期宫廷戏剧的繁荣与帝王的心态以及社会经济发展的刺激有很大的关系。

首先，朱棣通过靖难从自己亲侄子手中夺取政权，对于一些持正统观念的人来说，他这样做是篡位，是非法的，因此对永乐政权一直持否定态度。所以朱棣从甫一登基，便通过各种手段来取得其合法性，编造各种传说，甚至两次修改《太祖实录》，将自己说成是太祖中意的接班人。在位期间他设奴儿干都司、五征漠北，八十万大军下安南，以及郑和下西洋、修纂《永乐大典》等，都是为了树立其“天下共主”的形象以正其名。以郑和下西洋为例，永乐三年六月，朱棣命郑和率士卒二万七千八百人出使西洋，其目的据《明史》记载：“成祖疑惠帝亡海外，欲纵迹之，且欲耀兵异域，示中国富强”[②]，寻找建文帝下落以消除后患固然是下西洋的重要目的之一，但更多的恐怕是用以威慑外国，树立他“天下共主”的形象，并通过外国对自己的承认来压服国内的舆论，巩固自己的地位。为了做到这一点，他一方面“宣德化而柔远人”，而对于那些不服从的小国则“以武慑之”。当时教坊艺人以下西洋为题材创作了一部杂剧《奉天命三宝下西洋》，剧中就有船队以武力震慑异国军队，以及巧取豪夺对方国宝的内容，恐怕是有真正的生

①龙文彬纂：《明会要》卷二十一，中华书局1956年版，第341页。
②张廷玉：《明史》卷三零四《郑和传》，吉林人民出版社1995年版，第5098页。

活基础的。而修纂《永乐大典》，同样是为了巩固其统治的需要，他要把自己扮成一个“偃武修文”的形象，以此笼络一批知识分子为自己服务，清朝修《四库全书》与此如出一辙。永乐时期封建统治的强盛为《永乐大典》的编纂提供了可能，正是所谓盛大朝代的盛大事业。毫无疑问这些举措都达到了预期的目的，后人评价永乐“内兴礼乐，外怀要荒，公卿大夫彬彬多文学之士”[①]。与前辈相比，仁、宣身上少了开国雄主争夺天下的霸气，却拥有守成令主普济天下的正气与雅气。基于这样一种守成心态，他们把文学看成反映治乱兴衰的工具，太平盛世下，宣宗尤喜华贵典雅的宫廷文学来润色鸿业，颂扬帝国气象，礼赞国政清平。他的诗文也反映出这种内在的情感。

其次，永宣时期是明朝国力最强盛，经济最繁荣的时期，乱世已过，升平已久，万民富足安乐，明君良臣相互遇合，如此的太平盛世自然要与官民同乐，所以在这一时期，赐宴的机会逐渐增多，凡立春、元宵、四月八、端阳、重阳、腊八等节及帝王后妃寿诞等时间都要赐宴用乐，以昭四海同庆之意，而这种宴赏自然少不了演戏作为主角，今见宫廷杂剧大量的庆赏剧都表现了年节或节令赐宴群臣的盛大场景，《盛世新声》《雍熙乐府》等曲选中不少散套也描写了宴庆场景，如《雍熙乐府》卷四【仙吕宫•村里迓古】“时遇着万年欢宴”套曲：

【村里迓古】时遇着万年欢宴，则在这九重天上，正遇着长春至节千官贺，排列着銮舆仪仗，你看这中官内职，九卿四相，文官武将。齐贺着圣主宽如尧舜，过禹汤，呀你看这三舞蹈百司赞扬。

【元和令】愿壶中日月长，称寿酒注新酿。遥望着金阙贺吾皇，似天仙降下方。我则见金炉香霭透空苍，愿当今圣寿昌。

【上马娇】你见这玉殿香，端的是锦绣装，比着那阆苑胜仙乡，正值着风云庆会千年旺。万国又降，排玉笋尽称觞。

【游四门】恰便似一朵红云捧玉皇，齐贺着万岁寿延长。你看这满殿香风景物爽，更和这香风馥郁，氤氲霞雾，和气散祥光。

---

① 张廷玉：《明史》卷147《胡俨传》，吉林人民出版社1995年版，第2810页。

【胜葫芦】你看这华祝嵩呼万岁王，有他这臣宰尽贤良，锦绣中官列两行。比着那瑶光贯月长，春佳节，则愿的万岁永安康。

（三）第三阶段——正统、景泰、天顺时期（1436—1464）

英宗朱祁镇即位之初，在馆阁重臣“三杨”辅助下，国家比较安定，社会经济也有所发展。但他宠幸内侍，宦官专权，导致朝政腐败。正统十四年，瓦剌犯边，受宦官王振蛊惑，英宗亲率大军御驾亲征，却因指挥失当，在土木堡一带全军覆没，英宗被俘，这就是历史上著名的“土木堡之变”。为稳定局势，留守监国的郕王朱祁钰即位，是为景帝，年号景泰。景泰八年，英宗复辟。但重新登上地位的朱祁镇并没有总结自己前期宠信宦官的失误，反而变本加厉。宦官专权，政治黑暗，社会矛盾日趋激化，促使明朝统治加速败落。

在渐显颓势的政治形势下，英、景朝的宫廷戏剧也发生了变化，实际上从宣德四年（1429）朝廷禁官妓开始，宫廷演剧就渐趋消沉。到宣德十年三月，英宗初即位，三杨秉政，汰奢尚俭，摒宴乐以示天下。首先就是释放教坊乐工：

宣德十年，英宗即位，谕礼部曰：“教坊乐工数多，其择堪用者量留，余悉发为民。”凡释教坊乐工三千八百余人。[①]

英宗复辟后，又一次释放教坊司乐工乐妇四百八十六人。这前后两次放还的四千多人在离开教坊回到民间后，将自己在宫中习得的伎艺带到民间，促进了宫廷与民间在艺术上的交流与发展。但这一事件却标志着明前期宫廷戏剧已由兴盛转向衰落。之后正统四年、正统十三年著名的宫廷剧作家朱有燉、朱权先后辞世，无疑是给沉寂衰落的宫廷戏剧雪上加霜。

永宣以来宫中俗乐渐盛，英宗即位后释乐工以示勤俭，并有意重修雅乐，但难获成功。《钦定续文献通考》卷一百四中有一件事，正统元年十二月，派秦王等藩府典乐吴从达等五人到神乐观教乐舞生演乐。按照礼制，应当是神乐观乐舞生前往藩府教习，以其“精习有素”，而此时却以地方乐人

①沈德符：《万历野获编》，文化艺术出版社1998年版，第16页。

教习朝廷雅乐，显然违背了礼乐规范。而当时天地坛内的乐舞生“卖酒市肉，宛成贾区往来，驴马喧杂，无复禁忌”，将一个清净蠲洁的祭祀场所变成了闹市，雅乐之扫地可想而知。

自从大放乐工之后，正统、景泰二十余年间教坊司也走向衰落，两次释放乐工四千多人，承应宫廷演乐的乐工只剩下不足千户，难以承应大规模的祭祀宴飨活动，于是在天顺三年（1459），又下诏从陕西、山西等地挑选乐工进京备用。地方乐工由此开始大规模地进入教坊，宫廷与民间演剧的交流开始增多，不少民间新乐进入宫廷演出。都穆《都公谭纂》中记录了吴优在京师演出南戏被英宗籍于教坊的事例：

吴优有为南戏于京师者，锦衣门达奏其以男装女，惑乱风俗。英宗亲逮问之，优具陈劝化风俗状，上令解缚，面令演之。一优前云：“国正天心顺，官清民自安”云云，上大悦曰：“此格言也，奈何罪之？”遂籍群优于教坊，群优耻之，上崩，遁归于吴。

当时南戏在北京并未站稳脚跟，它的表演体制还没有被人们所接受，因此被目为“惑乱风俗”，而这种以男装女，惑乱风俗的南戏在皇帝面前表演时，竟然得到皇帝的认可，并将这批伶人收入教坊，直到英宗去世，他们才得以归吴。

英宗虽然试图重建雅乐系统，但这种努力最终并未奏效，雅乐不复，反而促进了南戏等俗乐的兴盛，并随着地方乐工进入教坊司，教坊正声与民间新声、南曲与北剧互相融合，北杂剧一统剧坛的局面被打破。

明前期宫廷戏剧在内容上以宣扬道德教化和歌功颂德为主；在艺术上，突出展现雍容华贵的皇家气势和对太平盛世的歌颂；在功能上，重礼乐仪式性而非娱乐性。虽然明太祖朱元璋“起自寒微，无古人之博知，好善恶恶，不及远矣”[1]，但他却很懂得“万物自然之理”，懂得马上得天下，马下治天下，深知礼乐对于维护统治与国家治乱兴亡的重大意义，因此刚起兵不久，就提出立国以“礼法为先务”的思想。建国伊始，百废待举，首先全面

①查继佐：《明书》帝纪卷一“太祖高皇帝”，齐鲁书社2000年版，第60页。

开展的就是制礼作乐的工作，用力之深大有超越历代之势。他们认识到必“礼乐并行”，才能致“教化醇一”，使在上者有和平广大之风，在下者有向善格非之诚。所以在本着制乐以节乐和以雅范俗的礼乐原则下的戏曲创作的思想导向就是弘扬儒家思想、宣传道德教化以发挥有补于世教的社会功能，而那些有犯上诬贤内容的剧作则必然遭到严禁，那些有碍风化、不为官方道德所容的作品也难逃遭禁的厄运，所以我们现在看到的明前期宫廷戏剧作品中最多的就是道德教化剧。

元朝的异族统治使得一直以来的大汉族一统观念遭到了前所未有的打击，一向作为华夏正统的汉族士人被迫披发左衽，受着蒙元贵族的民族压迫和歧视，这种精神支柱崩塌的痛苦是可以想见的。而笼罩在汉族文人士大夫心头的这种异族统治的阴影随着明王朝的建立而荡然消失，明朝开国重修礼乐，恢复儒家正统文化的权威，大兴学校，重设科举等等举措都昭示着华夏大一统的重新确立，在这样的背景下，文人们对代表着华夏正统的明王朝的建立雀跃欢呼，并自觉的承担起歌颂新朝，鸣国家之盛、鸣太平之盛的任务。明前期距元末明初战乱时间很近，绝大多数人都经历过战乱给百姓带来的巨大痛苦，“元之季世，兵戈饥馑，民困穷冻馁，无食至相食以苟活，虽父子夫妇相视不能相保恤，所在皆然。”[①]而如今，“弘靖海宇，涵育生息”，经过洪武、永乐、洪熙、宣德几十年的发展，社会稳定，经济繁荣，人民生活水平有了很大提高，四境晏然，民安其业，“终岁泰安而恒适”，这种由乱而治的强烈对比使得“文学之士，莫不各奋所长，揄扬盛德，铺张洪休，洋洋乎雅颂之音盈于朝廷，而达于天下”[②]。他们的作品发治世之音，鸣国家之盛，这种文学倾向在此时期遍布庙堂山野，“足以使后之人识盛世气象者。”宫廷戏剧作为皇家文学或宫廷文学的一部分，这种“鸣盛”倾向更加明显，作品表现出气势磅礴、云蒸霞蔚的盛大气象和雍容典雅的皇家气派。朱权在《太和正音谱》序中说：

①杨士奇：《江氏桂岩集序》，薛熙：《明文在》，吉林人民出版社1998年版，第284页。
②王洪：《毅斋集》卷五《胡祭酒诗集序》，《文渊阁四库全书》本。

猗欤盛哉，天下之治也久矣。礼乐之盛，声教之美，薄海内外，莫不咸被仁风于帝泽也，于今三十有余载矣。近而侯甸郡邑，远而山林荒服，老幼瞶盲，讴歌鼓舞，皆乐我皇明之治。[①]

在“鸣盛”这一点上，宫廷戏剧与庙堂文学是有着异曲同工之妙的。

此时期由于战乱初平，百废待兴，统治者对演剧颇为谨慎，此时宫廷戏剧的主要功能是在宫廷典仪中充当一定“乐”的角色，以演剧为声教是其最重要的特征。无论是剧作内容、艺术上的特点还是功能性特点，都是为了满足统治者以礼节乐的声教目的，演剧的仪式性功能要明显重于娱乐性。

明前期的宫廷演剧在经历了洪武、建文朝的缓慢复苏和永乐、宣德朝的大繁荣之后，到正统、景泰、天顺三朝，宫廷演剧活动开始渐趋衰落，处于一种半衰的沉寂状态。[②]这一时期一方面俗乐繁兴，另一方面朝廷和士夫文人确实也进行了雅化俗乐、复归乐统的努力，但并没有奏效。这两个趋势处于齐头并进的局面。而宫廷演剧也打破了北杂剧一统的局面，地方乐工进入教坊司，将民间新声，包括南曲带进宫廷，虽不能与北杂剧分庭抗礼，但也占据了一席之地，而教坊司职能的弱化导致了宫廷与民间的演剧交流日益增多，将宫廷演剧推向了一个新的阶段。

二、明中期（1465—1572）

明代从成化、弘治朝开始进入中期，之所以将此阶段作为明中期的开始，是因为无论在政治、经济，还是社会思潮、文化发展等各方面，此阶段都在酝酿或正在发生着重大的变革。政治上，朱明王朝走过近百年刚健进取的创业期，进入守成阶段。经过太祖、成祖的长期经营，以及仁、宣、英、景四帝的发展调整，王朝已经形成了比较成熟的政治体制。军事上，土木之变后，蒙古瓦剌部势力分化，北方暂无强敌威胁，而南方的倭寇在此时还未

① 朱权：《太和正音谱序》，《中国古代戏曲序跋集》，中国戏剧出版社1990年版，第29页。
② 李贤：《古穰集》卷二十七：“（天顺间）钟鼓司承应，无事亦不观听，惟时节奉母后方用此辈承应。”

形成气候，可以说这是一个既无内忧也无外患的时期。但同时，太平日子久了，也使得王朝上下失去了开国时那种昂扬奋发的豪气和一往无前的进取精神，也失去了前期乐观向上的心态，明政权开始呈现出衰朽颓败的苗头。经济上，商品经济的发展和市民阶层的崛起，在为社会注入了新的力量的同时，也在逐步瓦解它固有的经济基础和社会秩序。整个社会弥漫着商业气息，社会风气也开始走向趋利奢靡。社会思潮方面，受到商品经济和趋利的社会大潮流的冲击，作为官方意识形态主导的程朱理学已逐渐失去了其在人们心中的统治地位。文化文学方面，前期垄断文坛的台阁体渐渐失去了其生存的环境和土壤，走向衰落。士人们面对日趋严峻的时局形势，不再违心地以文学侍从的身份来粉饰太平，而是迫切的想肩负起拯救世态人心的社会责任，文风也随之一变。在宫廷戏剧方面，经过正统、景泰、天顺朝沉寂消歇的阶段，此时开始复苏，拉开了第二波繁荣的序幕。

（一）第一阶段——成化、弘治时期（1465—1505）

明宪宗、孝宗朝已进入明代中期，处处酝酿着新变，宫廷戏剧发展也呈现出与前不同的情况。前期演剧作为宫廷礼乐制度的一部分，主要侧重礼乐仪式性功能，到此时则更突出其娱乐性。

宪宗非常喜欢戏曲，史载其“好新音”，“教坊日进院本，以新事为奇”[①]。据曾永义先生考证，现存《脉望馆钞校本古今杂剧》中所保留的教坊编演杂剧中大部分都是成化年间所作，如《庆长生》《群仙祝寿》是为祝贺宪宗生母周太后生辰所撰，《紫微宫》《广成子》《献蟠桃》《长生会》《群仙朝圣》是为庆贺宪宗万寿所作，《贺元宵》是为元宵节宴飨所作。还有一些来自宫外的民间新声小唱演出，如《刘公子赏牡丹记》，王鏊《震泽纪闻》卷下载：

（刘）镃之挟妓也，饮于牡丹亭。里人赵宾者，工于词曲，戏作《刘公子赏牡丹记》。或以告安，遂达于禁庭。时上好新音，教坊日进院本，以新事为奇。一日中使忽至宾家，宾不在。明日以献，旋加粉饰，增入聚麀之

---

① 王鏊：《震泽纪闻》卷下“万安”条，见《借月山房丛钞》第13集。

事，陈于上前。上大怒，镃用是去位。[①]

此时宫中演戏除了娱乐功能之外，竟然还起到了诋毁排挤政敌的效果。刘珝，曾为皇帝讲官多年，被誉为“讲官第一”，官至户部尚书，入阁参预政务达十年之久。刘珝自号“古直”，辅政耿直忠介，居官清正，敢于直言，无所忌讳。入阁以后，“益勉修辅”，凡军国大事，能果断处之。他还积极推荐贤才，保护忠良，与奸佞作斗争。太监汪直掌管西厂，横行霸道，陷害官民，滥杀无辜，民愤极大。刘珝大力支持商辂等人上疏弹劾，并历数汪直罪恶，说服宪宗罢免汪直，撤销西厂。奸臣李孜省等人“左道乱政，欲动摇东宫”，刘珝屡次在皇帝面前直言相谏，力保国本。由于他忠正耿直，不愿与万安等佞臣同流合污，最终被万安等人设计陷害，而这部《刘公子赏牡丹记》本来只是个玩笑的剧本，被政敌“增饰秽语”，结果宪宗看了之后对刘珝非常不满，遂罢免了他。同样的事情也发生在孝宗朝程敏政身上。以御前演剧的形式来达到消灭政敌的目的，从另一个侧面也说明了成弘时期宫廷演剧的繁荣。

除杂剧小戏外，宫中还经常上演院本，见于记载最多的是钟鼓司伶人阿丑，阿丑善诙谐，作院本颇有谲谏风。成化年间，宦官汪直专权，他利用手中权势，专擅威福，朝廷大臣有敢言者便遭迫害，或贬黜或致仕。阿丑作为一个宫廷艺人，目睹汪直的骄横和朝臣的唯诺，便用自己特殊的方式向宪宗进谏。《琅琊漫抄》载：

宪庙时，太监阿丑善诙谐，每于上前作院本，颇有方朔谲谏之风。时汪直用事，势倾中外，丑作醉人酗酒，一人佯曰：“某官至！”酗骂如故。又曰：“驾至！”酗骂如故。曰：“汪太监来矣！”醉者惊迫帖然。傍一人曰：“天子驾至不惧，而惧汪直，何也？”曰：“吾知有汪太监，不知有天子也！”自是直宠渐衰。[②]

阿丑在皇帝面前的院本表演继承了古俳优、参军戏的以诙谐讽刺来指

① 王鏊：《震泽纪闻》卷下，中华书局1991年版，第21页。
② 文林：《琅琊漫抄》，《国朝典故》，北京大学出版社1993年版，第1799页。

摘时弊的优良传统，对皇帝起到了一定的提示警醒作用，“自是而直宠衰矣。”成化十八年，宪宗下诏废罢西厂，次年将汪直贬为奉御，其党羽也被先后斥退。这当然与东厂宦官及朝臣们与汪直的矛盾有关，但阿丑的表演在其中也起到了推波助澜的作用，史书说他“诙谐悟主，谈笑除奸”也是的论。

宪宗还喜欢收集戏曲剧本，并为此专设中书办，用“内府各监局及在外诸寺观”书办人员传录道书佛经，及词曲小说，“搜罗海内词本殆尽”。

英宗朝裁放大量乐工，到成化时，由于宫廷演剧娱乐及朝会宴飨的需要，宪宗又扩充编制，使教坊司乐工人数大增。《钦定续文献通考》卷一百四记载成化二十一年七月，选乐工子弟以备大乐，所谓大乐，即承应“大祀天地山川导驾迎引及正旦、冬至、圣节”等活动，“合用乐工两千余人”，而此次征选的居然要三倍其额，“博教而约取”。就在这件事之前的几个月，成化二十一年正月，礼部尚书周洪谟条奏“教坊司官至五十余人，亦宜止令五人佥书，其余皆带衔办事。”据洪武时定教坊司官制，设奉銮一人，左、右韶舞，左、右司乐各一人，额定教坊司官五人，此时却多达五十余人，可见明初制定的教坊体制至此已面目全非。又吏科都给事中李俊进言六事，“谓今之弊政最大且急者”其中“爵赏太滥”的现象包括“伶人以曼延之戏，以至吏胥之徒皆叨官禄，俳优僧道或玷班资”等。宪宗看了并未逐条答复处置。据周洪谟、李俊等所奏，可知当时宫廷教坊司所蓄优伶乐工甚多，正证明宫廷戏剧活动的繁荣。成化间宫廷戏剧的繁盛还可以从明人所绘《明宪宗元宵行乐图卷》上得到佐证，此图现藏于中国国家博物馆，作者佚名，图描绘的是宪宗时宫廷元宵行乐情景，根据宪宗出现的先后次序，以庭院红墙为隔，分为三段。其中第三段描绘的是宪宗观赏各类杂剧百戏表演的场景，从图中看，演出的杂剧百戏有张天师驱邪、状元游街、耍和尚、三英战吕布、胡人献宝、跳加官、麒麟送子、钟馗捉鬼等。

孝宗弘治朝宫廷演剧见于记载的不多，通过零星的材料推测，大抵是承袭前朝，并无积极变化。经常见载于史籍的一件事是弘治元年二月，孝宗

亲耕藉田，礼成赐宴，教坊司以杂剧承应，间出狎语，左都御史马文升曰："新天子当知稼穑艰难，岂宜以此渎乱宸聪。"[①]因而斥去。前文已说过，耕藉田时有程式化的杂剧演出是明初礼乐制度的一个重要内容，但是到此时，马文升却以此种表演"渎乱宸聪"为理由将其斥去，表明孝宗君臣希图通过这样的行为来规范教坊雅乐。

（二）第二阶段——正德时期（1506—1521）

弘治十八年五月，明孝宗去世，太子朱厚照即皇帝位，改年号为正德，是为明武宗。武宗其人，"嗜酒而荒其志，好勇而轻其身"，他好逸乐，不问政事，大权落在宦官手中，使早已十分严重的宦官用事更加严重。他好勇逞强，欣赏富有勇力的江彬，并在其怂恿下，荒唐的自封为"总督军务威武大将军总兵官掌后军都督府太师镇国公"，到处巡游、征讨，搞得朝廷乌烟瘴气。如此等等，必然造成政治上的极端腐败，"冠履之分荡然"。

客观地说，明武宗其实是个很有天分的人，但他喜欢逍遥自在，不愿受各种礼制的约束，再加上宠信其当太子时日夕随侍身边的太监刘瑾等人，这些人日为狗马鹰犬、歌舞角抵，引导武宗肆意玩乐挥霍，做出了许多令人吃惊甚至称得上是荒唐的举动，如建豹房，在宫中设皇店，实宫人于勾栏，扮演侑酒。他听说宣府乐工多美妇人，便不顾群臣谏阻，巡幸宣府、大同，大索女乐，甚至夜入人家索妇女，南巡期间，还大阅诸妓于扬州。太祖建国初明令内廷禁用女乐，至此时被彻底打破，而被索入宫的女乐"入西内，专寝，饮食起居，必与偕，言事辄听。"已经大大超出了乐人承应的范围。

武宗这种放荡不羁的做法引起群臣的强烈不满，他们纷纷交章上疏，要求他远离佞臣，"屏去玩戏，放逐鹰犬。"对于这些儒臣的劝谏，武宗虽以温诏答之，实际上却并不采纳，反而变本加厉地更加宠信权佞，"左右宦竖日恣，增益日众。享祀郊庙，带刀被甲拥驾后。内府诸监局佥书多者至百数十人，光禄日供，骤益数倍。"[②]在这种形势下，孝宗时的善政"变易殆

① 夏燮：《明通鉴》卷三十六，上海古籍出版社1990年版，第273页。
② 孟森：《明史讲义》第四章第一节"武宗之失道"，岳麓书社2010年版，第173页。

尽”。

由于武宗宠信佞宦，一味贪恋声色，骄奢淫佚，使正德朝的宫廷戏剧呈现出一派闹热的景象，武宗的无心竟然促进了宫廷与民间戏剧大规模交流和南北教坊之间的融合，推动了宫廷戏剧的大繁荣。

正德二年八月，在西华门建“豹房”，“日召教坊乐人入‘新宅’承应。”正德三年，武宗以庆成大宴需备大乐为由命取各地乐户送京，民间艺人大规模进入宫廷，虽然打着“举大乐”以“重朝廷”的幌子，但实际上是为了满足自身逸乐的需要，早已脱离了朝廷的礼乐活动，导致“筋斗百戏之类日盛于禁廷。”豹房新乐听腻了，他还经常夜半微行至教坊司观乐。

正德十四年六月，宁王朱宸濠反，七月，武宗亲征。南巡期间，所到之处多备戏剧，如在镇江致仕大学士杨一清府，杨曲意逢迎，精选梨园，演出《西厢记》《四喜记》[①]等戏剧侑觞娱驾。他还收罗了大量的曲本，仅徐霖、杨循吉、陈符所进就“未止数千本”。徐霖、杨循吉都是武宗在南巡时接触到并很受宠遇的曲家，徐霖“性好游观声伎之乐”、“善制小令”、能自度曲，武宗南巡时曾两次驾幸其家，赐一品服，后来回京时，徐霖扈从随驾，赐飞鱼服，直到正德十六年武宗病逝，徐霖才离京南归。杨循吉，工散曲。武宗南巡时驻跸南京，杨循吉曾应诏侍御，作散曲《打虎曲》。南巡回京时，武宗还带回了不少南教坊乐工，如顿仁、朱凤翔、王宝奴、羊脂玉等。他甚至还亲制《杀边乐》，南京教坊皆传习[②]，“杀边乐”，又或称“靖边乐”，晚明吴中颇为盛行的“十样锦”即是由此演变而来的。

武宗南巡对于南京曲坛而言是一个盛举，直接促进了南教坊伎乐的发展，以及南北曲、雅俗乐的交融。武宗知音善乐，颇有几分唐玄宗的遗风余

---

①《嘉庆安亭志》卷十七“人物”条记载武宗南巡幸杨一清第时，沈龄曾在府中为其撰《四喜》传奇以供奉御前：“武宗南巡，幸一清第，一清张乐侑觞，苦梨园无善本，谋于龄，为撰《四喜》传奇。更令选伶人之绝聪慧者，随撰随习，一夕而成，明旦供奉，武宗甚喜，问：‘谁所为？’一清以龄对，召见行在，欲官之，不受而归。”

②李诩：《戒庵老人漫笔》卷一“杀边乐”条：“武宗皇帝深解音律，亲制‘杀边乐’，南京教坊皆传习。余尝闻之有笙有笛有鼓，歌落吹打，声极洪爽，颇类吉利乐。”中华书局1982年版，第18页。

韵，而自其南巡后，金陵士夫及南教坊乐工无论随驾与否，往往以皇帝梨园子弟自况。南巡进一步推动了当时渐强的南方戏剧新风的北上与宫廷北杂剧的交流。

正德三年大选天下乐工入京，北幸宣府、大同大索女乐，南巡金陵时大备戏剧，收罗剧本，遍访知音善乐之士，并亲制新乐播之于南教坊，并带回大批南教坊乐工，这无疑促进了宫廷戏剧在南北教坊之间的交流以及宫廷与民间艺术的交流，推动了宫廷戏剧艺术的发展，也有利于南曲传奇中宫廷中的传播与发展。这一点从正德年间教坊中人编辑的曲选《盛世新声》可以得到证实。《盛世新声》未署编纂者姓名，刘楫在为《词林摘艳》作序时含糊的说《盛世新声》为“梨园中人”所录。王钢、王永宽等人考定为正德伶官臧贤所编，无论是其校正还是托名，至少可以确定所谓“梨园中人”与内廷有着密切的关联，应是一部宫廷演出的曲选。书中收录以元明杂剧为主，但也并不偏取，也收录了部分民间时调和南戏传奇，虽然在曲选中所占比例很小，但以宫廷曲选的形式收录南戏，等于官方肯定了南戏的地位，进一步刺激了南曲传奇在宫廷舞台上的兴起。

正德时期的宫廷舞台可以用闹热来形容，戏剧的礼乐性特征完全消失，只剩下娱乐性，而钟鼓司逐渐取代了教坊司成为宫廷戏剧的中坚力量，标志着此时俗乐大盛，雅乐不兴。

（三）第三阶段——嘉靖、隆庆时期（1522—1572）

正德十六年三月，武宗突然去世，因为没有子嗣可以继承皇位，以《皇明祖训》“兄终弟及”为依据，立兴献王世子朱厚熜为帝，改年号为嘉靖，是为明世宗。

武宗是个荒唐皇帝，沉湎声色，不理朝政，宠信宦官，四处出巡，搞得民不聊生，农民起义此起彼伏，政局处于风雨飘摇之中。加之明中期以来各种社会问题逐渐积累恶化，已经到了非常严重的程度。面对这样一个烂摊子，在世宗上台前后的一段时间里，统治者在政治上采取了一些积极的措施，如革皇店；豹房番僧及少林僧、教坊乐人等诸非常例者，一切罢遣；

放遣四方进献女子；停京师不急工务等，并以皇太后懿旨的名义收捕了作恶多端的江彬等等。如此行事，“中外大悦”，天下臣民“莫不延颈以望太平”，后世一些史家也对嘉靖初期的改革给予了很高的评价，将此时期称为“嘉靖新政”，将世宗誉为“中兴圣主”。就在朝野皆以为武宗朝的危机已经过去，“天下忻然，庶几复见唐虞之治”时，这些改革措施却很快地被抛弃，随着对善政的抛弃，世宗的统治一天天腐败起来，先是为了追封其父兴献王为皇帝，他不惜与群臣激烈交锋，最后甚至将反对议礼的官员一百多人逮入诏狱拷讯，还对其中的主要人员实行廷杖，这就是历史上著名的“大礼议”。在使用血腥的大棒政策取得了大礼议的胜利后，世宗又开始信奉道教，热衷方术，到后期甚至不理朝政，任由严嵩擅权，自己则深居皇宫专心于成仙修道，专司斋醮之事。导致社会经济衰退，财政紧张，外敌觊觎，农民起义频繁，社会危机日益加深。

此时期宫廷戏剧仍以北杂剧为主，如《脉望馆钞校本古今杂剧》中保存的教坊编演庆赏剧《五龙朝圣》，其中明言“为因下方当今圣人寿诞之辰，年年三界神祇在南天门下祝讚”，“嘉靖年海晏河清”，可知是庆贺世宗生辰所演。王昆仑《宫词》：“椎鬟胡粉紫貂裘，送别昭君出塞秋。翻到龙荒新乐府，琵琶犹似汉宫愁。”当是指宫中曾演出过《汉宫秋》或有关昭君题材的其他杂剧。不过嘉靖朝的宫廷南曲亦呈渐盛趋势，这一时期出现了两部曲选——《词林摘艳》和《雍熙乐府》，收录了不少南曲套数。

《词林摘艳》刊行于嘉靖四年（1525），编者张禄，据刘楫《词林摘艳序》的说法，此曲选乃是正德时曲选《盛世新声》的删选本，以宫调曲牌为序，共收录南北小令286阕，南北九宫套数325套。《雍熙乐府》初刻本为嘉靖十年（1531）序刻，按宫调曲牌为序编排，散曲和剧曲兼收，还收录了一部分民间时调。其编者据王言序乃为武定侯郭勋，宋懋登《九籥集》卷十“鉴定”亦持此说法。也有学者认为是郭勋府中的文学侍从所编，无论作者是谁，《雍熙乐府》都与宫廷有着密切的关系，且收录的剧目也是来自宫中。从“肃春山”序中可见，编纂者曾有入职朝廷的经历，并常出入禁中，

且收录的曲文多为歌功颂德、歌舞升平、祝寿庆赏类内容，基本可以反映出嘉靖前后宫廷戏曲演出曲目的情况。该书共收录金、元、明三代杂剧、传奇、诸宫调等一千余套，南北小令近二千首，是明代以来规模最大的曲文选集，其中元杂剧五十四种，明杂剧三十五种，戏文二十四种。从正德年间的《盛世新声》到此时的《词林摘艳》和《雍熙乐府》，短短十几年时间，三部曲选所收录的南戏分量使我们清楚地看到明中期宫廷舞台上北曲渐衰南曲日兴的转变，南曲正处于逐步上升的态势，并正在一步步地打破北曲为主的演剧格局。从内容上看，三部曲选除时兴曲作外，大多是歌颂皇帝文治武功、祝寿庆赏、歌舞升平以及歌咏四时风物等内容，一些曲文题署还标明"享贺升平""宴庆皇朝""祝圣寿""元旦祝贺""元宵内宴""元宵应制""冬至""中秋""端阳"等，几乎写尽了宫廷中一年四季的各种朝会宴飨，带有鲜明的宫廷文化气息。从曲意上看，有的纯粹歌颂文治武功，有的描写宫廷内宴的喜乐，无非是以史为鉴，细数历代兴亡，回顾创业艰难，感慨天下统一，同时抚安四夷，教化天下，在弦管笙歌中渲染出一派四海一家、君臣同庆、百姓共欢的升平气象。在编排上也体现出鲜明的宫廷曲选特点。

嘉靖四十五年（1566）十二月，明世宗去世，朱载垕即位，改年号为隆庆，是为明穆宗。穆宗即位后，立即以遗诏形式宣布停止嘉靖时期的一切斋醮祷祀，拆除离宫，驱逐方士，召用前朝因建言获罪诸臣，停止一切土木工程，免除部分地区赋税等，凡此种种，都颇切时弊，一时之间"海内喁颂"，"朝野闻之，皆号恸感激"，颇有点振作更新的气象。但很快，这些改革措施又废弃不用，并且在旧矛盾山积的基础上又增添了一系列新的矛盾。

由于嘉靖时期特殊的宫廷背景，在没有即位之前，朱载垕"小心敬畏，执子道惟谨，起居出入动遵礼法，居潜邸中十余年，未有游娱弋猎之幸。身履富贵而闾阎微隐，辄尝闻知禁职左右，未营之市有所求取。宽仁孝敬，天下莫不闻焉。"可是一旦即位，之前长期压抑在心中的逆反和报复心理喷涌

而出，变成了另外一种完全不同的状态，贪财好货，恣意追求淫乐享受，重用宦官，导致朝政混乱。他刚刚登基，尚在服丧期间，就已按捺不住，在宫中“宴饮声乐”，觥筹交换。隆庆元年元宵节，司礼监宦官滕祥、孟冲、陈洪等为了取悦穆宗，“争饰奇技淫巧”，“作鳌山灯，导帝为长夜饮。”而群臣对于穆宗耽于淫乐非常不满，纷纷上疏进行劝谏，如隆庆元年三月，礼科左给事中王治要求皇帝“谨燕居之礼”，隆庆二年正月，吏科给事中石星言：“陛下入春以来，为鳌山之乐，纵长夜之饮，极声色之娱，……天下将不可救。”[①]穆宗在位六年，宫廷演剧的记载少见，一般认为当仍沿前朝规制，演剧趋于收敛，但从史籍对他恣意淫乐享受以及群臣对此的奏疏可以推想，当时的宫廷演剧一定比较频繁，可能与嘉靖时有所区别。

本时期宫廷戏剧呈现出一派热闹繁华的景象，与前期相比，最明显的一个特征就是钟鼓司取代教坊司成为宫中演剧的中坚力量，并导致雅乐不复，俗乐大兴。钟鼓司设立于洪武二十八年（1395），为中官二十四衙门之一，其主要职能是掌管出朝钟鼓，即内廷仪仗，包括皇帝上下朝、帝后出驾还朝及年节仪仗，还负责宫中内乐、传奇、过锦、打稻诸杂戏的表演，与太常寺、钟鼓司并立，是明代重要的宫廷戏剧演出单位。其演剧的职能在明初并没有太多显现，只是偶尔承应打稻、驱傩这类带有仪式功能的杂戏。到英宗正统、天顺间，两次大规模地裁减教坊司乐工也殃及钟鼓司的演剧活动，据李贤《天顺日录》载，英宗天顺间“钟鼓司承应，无事亦不观听，惟时节奉母后方用此辈承应。”[②]

到中期成化年间，宫廷演剧开始频繁，教坊司和钟鼓司的演剧也以新奇为主。而到了正德时，钟鼓司之势大兴，李舜华老师在《礼乐与明前中期演剧》中说：“至正德间，政局大变，钟鼓司于斯时势力大炽——不只兼掌内府演剧而已，教坊之权，甚至一应司乐之权原属礼部外官者，日益转移至钟鼓司，以至于外廷哗然。……或者说，明代礼乐各职司混乱，实自正德时

①夏燮：《明通鉴》卷六十四，上海古籍出版社1990年版，第497页。
②李贤：《天顺日录》，嘉靖十二年刻明良集本。

始。”[①]她这里指的是正德三年（1508），武宗为庆成宴举乐事，特谕钟鼓司掌印康能，诏以各省挑选精习乐艺者赴京应诏事。征选乐工承应庆成宴本应由礼部或教坊司办理，武宗却特命钟鼓司掌印负责，说明钟鼓司的势力已扩张到原职权范围之外了。钟鼓司原本是中官二十四衙门中最低贱的单位，在此任职者例无升迁。但到正德时，武宗宠信时为钟鼓司掌印的刘瑾，并命他掌司礼监。刘瑾的得宠，带动钟鼓司势力大炽，甚至大有压倒教坊司之势。这样的后果一是俗乐日盛于禁廷。庆成宴始用杂戏，使民间艺人大规模进入宫廷，虽然打着“举大乐”以“重朝廷”的幌子，但实际上是为了满足自身逸乐的需要。日召乐工入豹房承应，早已脱离了朝廷的礼乐活动，导致“筋斗百戏之类日盛于禁廷”，而雅乐则进一步衰落。二是俳优之势大张，伶人臧贤因此受宠，并“与诸佞幸角宠窃权”。

钟鼓司在此时期取代教坊司成为宫廷演剧的中坚，还有另一个原因，那就是教坊司演剧所受限制较多，远不及钟鼓司自由。教坊司的主要职能是承应宫廷内外各种活动的乐舞表演，除了在宫中演出外，还承应朝廷朝会宴飨和部分吉礼用乐，以及一些礼仪性演出，因此教坊司所表演的节目要符合一定的规范要求，特别是在接待外夷使者的时候，如果把握不好，很有可能影响到王朝的对外形象。因此稍有不慎就会引起外廷儒臣的不满，如弘治元年（1488），帝亲耕藉田，按明初制度，教坊司要以百戏、院本、杂剧承应，在这次演出中，间出狎语，被都御使马文升厉色斥去。帝王耕藉田意在重农桑以劝化民本，仪式用乐应当是肃穆庄严的雅乐，但却上演戏谑狎语，在马文升看来是有辱祀典庄严、有失皇家体统的行为。外廷对教坊司的演出要求非常严格，其所演剧目必须先经审定方可承应，宋懋登《九籥别集》“御戏”条云：“院本皆作傀儡舞，杂剧即金元人北九宫。每将进花及时物，则教坊作曲四折，送史官校定，当御前致词呈伎。”[②]

相对于教坊司的束手束脚，钟鼓司演剧就自由的多，它的主要任务就是

①李舜华：《礼乐与明前中期演剧》“演剧史第二”，上海古籍出版社2006年版，第191页。
②宋懋登：《九籥别集》，《续修四库全书》第1374册，第305页。

迎合皇帝后妃的审美娱乐要求，因此演出的项目远比教坊司丰富自由，且多以俗乐为主，除了院本、杂剧、传奇等外，还有各种杂戏百戏，如过锦、打稻、水傀儡以及狻猊舞、掷索、垒七桌、齿跳板、杂伎等百戏乐舞。在这种情况下，遇到宪宗、武宗这样好戏的皇帝，钟鼓司的演剧职能便突显出来，取代教坊司也是理所当然的事了。而这样的直接后果就是俗乐大兴而雅乐不复。

伴随着乐工在宫廷与民间的流动，宫廷戏剧与民间戏剧的交流频繁，在一定程度上打破了宫廷戏剧固有的守旧格局，促进了宫廷戏剧的发展。在前期英宗朝曾先后两次裁放教坊司乐工乐妇四千多人，到成化年间，宪宗又以备大乐不足承应为由征选乐工“三倍其额”。到武宗时更是频繁，正德二年建豹房，日召教坊乐人入内承应，“久之，乐工诉言乐户在外府多有，今独居京者承应，不均。乃敕礼部移文，取河间诸府乐户精技业者，送教坊承应，于是有司遣官押送伶人日以百计，皆乘传给食。”[①]三年，又以庆成大宴需备大乐为由命取天下乐工送京师。此外，武宗巡幸宣府、大同时大索女乐入宫，十四年南巡又带回不少南教坊乐工。但正德十六年武宗去世后，遗诏又遣放教坊乐工，一时之间，大批乐工伶人离开京师，或放归原籍，或漂流市井，或流入势家。如著名的琵琶国手顿仁，晚年做了何良俊家班的教师，著名丑角儿刘淮则流落江南，晚景凄凉。这样频繁的乐工流动，促进了宫廷与民间戏剧艺术的交流。一方面，民间乐工大量被征选入宫，将民间各地方全新的通俗艺术样式带入宫中，在一新宫廷观众耳目的同时，也推动了宫廷与民间戏剧艺术的融汇贯通，并对宫廷戏剧原有的格局产生影响。相对民间戏剧而言，宫廷戏剧的格局具有较大的相对稳定性，这与宫廷礼乐制度以及宫廷戏剧趋雅的特点相关，因此宫廷与民间在戏剧形态上呈现出一种非同步性，宫廷戏剧格局相对于民间来说更僵化滞后，从明中期开始大量地方乐工进入宫廷，带来了民间较高艺术水准的戏剧伎艺，在一定程度上对宫廷戏剧固有格局产生影响，并最终导致明后期的彻底改变。而在与宫廷艺人

① 毛奇龄：《明武宗外纪》，上海书店出版社1982年版，第14页。

进行交流切磋的同时也对民间戏剧艺术水平提出了更高的要求，并对其进行加工规范，以适应宫廷戏剧相对典雅的要求。另一方面，被放出宫的乐工将宫廷戏剧艺术的精华、精湛的演出技艺以及部分宫中演出的剧目带回民间勾栏，提高了民间戏剧的艺术表演水平，促进了民间戏剧创作水平的提升，如前面提到的顿仁，随驾进京后再北京教坊学得了许多北杂剧，回到南方后“尽传北方遗音”，晚年受聘何良俊家班，又将自己怀之五十年的北曲尽数教给何家女乐，对宫廷戏剧的传播流布做出了巨大贡献。

正是明中期乐工的频繁流动，促进了宫廷与民间戏剧大规模交流和南北教坊之间的融合，推动了宫廷与民间戏剧的共同繁荣。

由于此时期宫廷俗乐大兴，除了钟鼓司承应的打稻、驱傩等杂戏还有部分仪式性功能外，戏剧已基本上丧失了其礼乐仪式功能，成为纯粹娱乐的工具。虽然到嘉靖时期有意恢复雅乐，并作了大量的工作来抑制俗乐过盛局面，但并没有取得什么实际效果。

三、明后期（1573—1645）

从万历朝开始，明王朝进入了后期，史称晚明。晚明是中国历史上极为特殊的一个历史时期，商品经济迅猛发展，政治制度却腐朽僵化，社会思想剧烈动荡，使整个社会在经济结构、价值观念、道德标准等方面出现了一系列前所未有的变化。戏曲作为社会生活的一种反应，也必然会产生相应的变化，戏曲声腔改革，四大声腔流行全国，戏曲作品大量刊刻问世，而此时期的宫廷戏剧一改过去滞后于民间戏曲发展的状态，出现了与民间戏曲同步演进的迹象，从演剧机构到演剧内容都发生了明显的变化。神宗建立了四斋、玉熙宫，将民间南曲声腔引入宫中，演出的剧目不再以北曲独尊，而是南戏大兴，与北曲平分秋色，并最终取代了北曲的地位。

（一）第一阶段——万历时期（1573—1620）

明神宗万历时期是社会黑暗动荡的时期，同时也是明代文学发展的一个

重要转型时期，名家辈出，巨著如林，诗歌、散文、小说、戏曲皆称一时鼎盛，在这样的大背景下，宫廷戏剧也发生了较大的变化。

神宗对戏曲等俗乐有着超乎寻常的兴趣，“每谕司礼监臣及乾清宫管事牌子，各于坊间寻买新书进览，凡竺典、丹经、医卜、小说、出像、曲本靡不购及”[①]。为满足其观剧的兴趣，他还在教坊司、钟鼓司之外另增设了两个演剧机构——四斋和玉熙宫，专门习演外戏，为他和太后提供演剧服务。

四斋是神宗专为孝养两宫太后而设，玉熙宫则是神宗为自己观剧所设。有近侍三百余员，习宫戏、外戏，凡圣驾升座，则承应之。就其性质来说，四斋、玉熙宫与唐玄宗时内廷所设“梨园”有些类似，据《新唐书·礼乐志》记载，为满足唐玄宗欣赏歌舞娱乐的需要，“选坐部伎子弟三百教于梨园”，号为“皇帝梨园弟子”，专门为玄宗表演，与梨园的兴起相伴的是太常寺的相对衰落，万历时四斋、玉熙宫也是为了满足神宗歌舞娱乐的需要而设立的，而它的出现也伴随着宫廷礼乐系统的衰落。四斋、玉熙宫的设立，标志着宫廷戏剧已经由从属于礼乐活动的状态中分离出来，成为专门以满足皇家娱乐为目的的演剧，成为独立的娱乐文化。

万历年间，教坊司、钟鼓司、四斋、玉熙宫四个演剧机构共同承担宫廷戏剧的演出任务。后三者虽同属内廷，但互不隶属。它们的演出内容也各有侧重。

教坊司和钟鼓司的演出重点仍与前中期一样，主要是北杂剧、院本之类。沈德符《万历野获编》“杂剧院本”条云：

杂剧如《王粲登楼》《韩信胯下》《关大王单刀会》《赵太祖风云会》之属，不特命词之高秀，而意象悲壮，自足笼盖一时。至若《诌梅香》《倩女离魂》《墙头马上》等曲，非不轻俊，然不出房帷窠白，以《西厢》例之可也。他如《千里送荆娘》《元夜闹东京》之属，则近粗莽；《华光显圣》《目连入冥》《大圣收魔》之属，则太妖诞，以至《三星下界》《天官赐福》，种种吉庆传奇，皆系供奉御前，呼嵩献寿，但宜教坊及钟鼓司肄习

①刘若愚：《酌中志》卷一，北京古籍出版社1994年版，第1页。

之，并勋戚贵榼辈赞赏之耳。若所谓院本者，本北宋徵宗时五花爨弄之遗，有散说，有道念，有筋斗，有科泛，初与杂剧本一种，至元世始分为两，迨本朝则院本不传久矣。今尚称院本，犹沿宋金之旧也。[①]

当时教坊司、钟鼓司演出的杂剧剧目众多，沈德符同书说“今教坊杂剧，约有千本，然率多俚浅，其可阅者十之三耳。”[②]现存万历时人臧懋循编《元曲选》和赵琦美《脉望馆钞校本古今杂剧》是目前可以见到的最大规模收录宫廷杂剧曲本的两部曲选，《元曲选》大约有二十余种是直接来自内府，而其他的一些坊本据孙楷第先生考证，也大都是从宫廷手抄本中直接或间接得来的。《脉望馆钞校本古今杂剧》现存二百四十二种，其中抄本一百七十二种中有九十五本是内府本，其余来自于小谷本和一些无题识的本子，据孙先生考证，也有相当一部分来自内府本或对照内府本抄校。另据宋懋登《九籥集》“御戏”条：

每将进花及时物，则教坊作曲四折，送史官校定，当御前致词呈伎。数日后复有别呈，旧本更不复进。[③]

宫中演出讲究新鲜、新奇，从宋懋登这条记录可以看到每次演出教坊司都要新作剧本，演出一次后便不“复进”，从也可以想见当时宫中北杂剧剧本的数量应该相当可观。

四斋和玉熙宫演出的节目包括宫戏和外戏。所谓宫戏，包括下述内容：

神宗时，选近侍三百余名，于玉熙宫学习宫戏，岁时陞座，则承应之。各有院本，如《盛世新声》《雍熙乐府》《词林摘艳》等词。……他如“过锦”之戏，约有百回，每回十余人不拘，浓谈相间，雅俗并陈。又如杂剧古事之类，各有引旗一对，鼓吹送上。所扮备极世间骗局俗态，并拙妇騃男，并市井商贾、刁赖词讼、杂耍诸项。盖欲深宫九重之中广识见，博聪明，顺天时，恤民隐也。“水嬉”之制，用轻木雕成海外诸国及先贤文武男女之像，约高二尺，彩画如生，有臀无足而底平，下安卯榫，用竹板承之，设方

①沈德符：《万历野获编》卷二十五“杂剧院本”条，文化艺术出版社1998年版，第694页。
②沈德符：《万历野获编》卷二十五“杂剧院本”条，文化艺术出版社1998年版，第693页。
③宋懋澄：《九籥别集》卷三“御戏”条，《四库禁毁书丛刊》集部第117册，第784页。

木池，贮水令满，取鱼虾萍藻实其中，隔以纱障，运机之人，皆在幛内游移转动。一人鸣金宣白题目，代为问答。惟暑天白昼作之，以销长夏。[1]

院本、过锦、水嬉等都属于宫戏，外戏则专指弋阳、海盐、昆山等民间新兴声腔，即吴歈曲本戏。明中期以来，民间戏曲异彩纷呈，各地方声腔剧种如雨后春笋般涌现，最流行的当然要数余姚、海盐、弋阳和昆山四大声腔。四大声腔经过明初几十年在民间发展，到嘉、隆、万时期盛传，并传入宫廷。相对于北曲而言，弋阳、海盐、昆山等新的南曲声腔被称为“新声”“时曲”，在此时期大规模进军宫廷，带动了宫廷戏剧的发展变化，而宫廷艺术对演剧的严格要求又对这些民间唱腔进行了艺术上的修饰和改造，更促进了戏剧艺术的发展。与前此宫中偶尔搬演南曲不同，此时宫中演出南曲已成常态，南北曲在宫廷剧坛上平分秋色。今藏于日本尊经阁文库的《大明春》就收录了一部分万历时期在宫中演出的南曲传奇剧目。《大明春》，又名《万曲长春》《万曲明春》，全名《鼎锲徽池雅调南北官腔乐府点板曲响大明春》，或《新锲徽池雅调官腔海盐青阳点板万曲明春》，由万历年间教坊司扶遥程万里编选，为官腔乐府，即宫中演出所用。据青木正儿《中国近世戏曲史》转述，共收剧34种，除《西厢记》外，其余全部是南曲传奇，其中还收录了不少流行于嘉万时期的传奇名作，如高濂的《玉簪记》，张凤翼的《红拂记》等。另据《酌中志》及一些万历宫词，当时四斋曾演出过“外边新编戏文”《华岳赐环记》（佘翘撰），用南曲声腔演唱的散曲如梁伯龙的《江东白苎》等在宫中也很受欢迎。

（二）第二阶段——泰昌、天启时期（1621—1627）

万历四十八年七月，明神宗去世，太子朱常洛即位，改元泰昌，是为光宗。可惜光宗身体羸弱，在位仅一月便患病去世。之后，其子朱由校即位，改年号为天启，是为明熹宗。泰昌、天启时宫廷戏剧承万历余绪，仍处于极盛。光宗泰昌一朝时间太短，宫廷演剧的文献记录仅见刘若愚《酌中志》：

光庙喜射，又乐观戏。于宫中教习戏曲者，近侍何明、钟鼓司官郑稽山

[1] 高士奇：《金鳌退食笔记》卷下，北京古籍出版社1980年版，第145页。

也。[①]

以“乐观戏”推测，光宗在位一个月期间宫廷演剧仍比较频繁。熹宗在位虽然只有短短七年时间，却以好戏入迷出名。他不仅喜欢看戏，还粉墨登场，亲自扮戏，颇有后唐庄宗遗风。

此时期宫中演戏以传奇为主，见于记载的有演蔡襄故事的《洛阳桥记》和演岳飞故事的《金牌记》。也可能演过同样写岳飞故事的杂剧《东窗事犯》之类的作品，因为“疯僧骂秦”的情节杂剧中也有。无论是传奇还是杂剧，“疯僧骂秦”一节都是剧中最令观众心情畅快而最令奸臣心惊胆战的情节，因此在宫中演出时，每当演至此节时，魏忠贤都害怕不敢正视，“元臣趋避锦屏风。”除传奇、杂剧外，常规的院本、过锦、水傀儡等戏也经常演出，如刘若愚《酌中志》卷十六中提到的钟鼓司官王瘸子演院本事。水傀儡戏演出的剧目有很多种，如《东方朔偷桃》《三宝太监下西洋》《英国公三败藜王》《孔明七擒七纵》《八仙过海》《孙行者大闹龙宫》等，参与演出的部门也很多，除了钟鼓司之外，还有御用监、内官监、司设监、兵仗局等，可知水傀儡戏演出的场面和规模之大。

熹宗不仅喜欢看戏，对亲自扮戏也情有独钟，他常于宫中粉墨登场，与太监同台演出如《雪夜访普》等剧：

驻跸回龙六角亭，海棠花下有歌声。葵黄云字猩红辫，天子更状踏雪行。

注：回龙观多植海棠，旁有六角亭。每岁花发时，上临幸焉。常于廷中自装宋太祖，同高永受辈演雪夜访赵普之戏。民间护帽，宫中称云字披肩。时有外夷所贡，不知制以何物，其色淡黄，加之冠上，遥望与秋葵花无异，特为上所钟爱。扁辫，绒识阔带也。值雨雪，内臣用此束衣离地，以防泥污。演戏当初夏，时两物咸菲所宜，上欲肖雪夜戎装，故服之。[②]

《雪夜访普》，出自罗贯中的杂剧《宋太祖龙虎风云会》，剧演赵匡

①刘若愚：《酌中志》卷二十二，北京古籍出版社1994年版，第190页。
②（明）秦征兰：《天启宫词》其五十一，《明宫词》，北京古籍出版社1987年版，第29页。

胤陈桥兵变，黄袍加身，即位后加封赵普、石守信、郑恩等人为官。其时天下未平，赵匡胤为此不能安寝，值雪夜，便衣访普，共商统一全国大计。赵普献计，先取西川、金陵、南汉、吴越四国。宋军南伐，四国来降。赵匡胤大摆酒席庆祝，是为龙虎风云会。“雪夜访普”是此剧的第三折，演赵匡胤雪夜访普，赵普正在灯下读《论语》，君臣围炉共话天下大势，同谋治国之策。赵普举荐曹彬等将领分下江南、西川、两广、吴越。此折很有名，至今盛演不衰。熹宗常搬演此出，并亲自扮演宋太祖，除了娱乐，恐怕也是有其政治意图在其中的。而且演戏是在初夏，演员却需要穿雪夜戎装，为了追求最佳的演出效果，熹宗竟然能暂舍至尊之贵体，在炎热的夏天穿着厚厚的戎装来扮戏，与其在朝政上的疏懒慵惰相比，简直是判若两人，可见其对戏曲的痴迷程度，把他与后唐庄宗相提并论一点都不为过。

（三）第三阶段——崇祯时期（1628—1644）

天启七年，明熹宗朱由校去世，因为无子，遗诏其弟信王朱由检即位，改年号为崇祯，这是明代最后一个皇帝，后被追谥为思宗。朱由检登基时面对的是一个烂摊子，边疆武备废弛，百姓生活无着，官场积弊如山，佞阉把持朝政。他一即位便开始进行整顿，拨乱反正，革除前弊，打击奸党，励精图治，勤于政务，希望能挽回颓势，然而边疆战事频发，中原内部空虚，饥馑连年，盗贼横行，作为一个勤政的君主，十七年宵衣旰食，但最终仍难逃王朝覆亡、以身殉国的命运。他的一生充满了悲剧色彩，《明史》本纪这样评价他：

帝承神、熹之后，慨然有为。即位之初，沈机独断，刈除奸逆，天下想望治平。惜乎大势已倾，积习难挽。在廷则门户纠纷。疆埸则将骄卒惰。兵荒四告，流寇蔓延。遂至溃烂而莫可救，可谓不幸也已。然在位十有七年，不迩声色，忧劢惕励，殚心治理。……是则圣朝盛德，度越千古，亦可以知帝之蒙难而不辱其身，为亡国之义烈矣。[①]

明朝已经积重难返，他的所有努力都已是回天乏力。崇祯帝自制甚严，

① 《明史》卷二十四《庄烈帝本纪二》，岳麓书社1996年版，第165页。

不耽犬马，不近女色，生活简朴，再加上时值末世，宫廷也多为存亡忧患所笼罩，因此宫廷演剧娱乐活动也比较平淡，以至于有“君王十载休歌舞，故使梨园尽白头”的说法。

崇祯年间，宫廷礼乐皆沿袭前朝旧制，年深日久，多有废堕，崇祯皇帝励精图治，也曾试图通过规范礼乐制度来达到复兴社会的目的，早在崇祯二年，左都御史曹于汴就上疏希望修举乐事，建中和之雅乐，禁导欲之淫曲。十五年二月，思宗亲耕籍田，晓谕礼臣无使教坊承应俗乐，命礼臣更撰籍田所用乐章。又命太常寺访求知乐人士订定雅乐。这些出发点是好的，但在当时那个社会极度动荡，内忧外患交攻的时期，已无暇顾及修复礼乐，加之雅乐早在明中期以后就基本上已经废弛，即使有知乐之士，恐也难有建树，因此这些尝试并没能付诸实行。除了修明雅乐之外，崇祯君臣还做了不少禁毁俗乐的工作，如崇祯三年刘宗周禁戏，十年临海县令禁酒肆唱妓，十五年刘宗周再次上疏禁赌、禁娼、禁戏曲。无论是皇帝还是儒臣，本着同样的目的，都在努力地想要通过恢复乐统来引导社会风气，想通过修明礼乐来教化民众，以图中兴，但明代社会走到此时已经破败不堪，人们醉生梦死的风气已经根深蒂固，无论是朝廷律令还是地方告谕乡约都起不到任何的效果。

虽然崇祯年间内忧外患严重，宫中演戏甚少，但在国事相对平和的时期，思宗也还是爱好歌舞戏剧之乐的。崇祯五年和十四年周皇后千秋节，曾召宫外梨园戏班沉香班进宫演出。[①]崇祯皇帝喜爱戏曲，但由于处于多事之秋，宫中演剧相对萧条，但钟鼓司所职的一些有宣谕教育作用的节目并没有完全废除，如打稻戏，《崇祯宫词》其一一四：“何当禁御清严地，忽奏沟塍遝杂歌。顶笠腰镰装束好，阿谁来赴力田科。”注云：“旧例，秋收时，钟鼓司有打稻之戏。驾幸旋磨台、无逸殿。本司扮农夫村妇及田畯官吏征租

①清人王誉昌《崇祯宫词》：“取次琼筵凤辇临，梨园歌管自骎骎。髻鬟妆束双文后，多恐新丝罥玉簪。”“注：五年，皇后千秋节，谕沉香班优人演《西厢记》五六出。十四年，演《玉簪记》一二出。十年之中，止此两次。”饶智元的《明宫杂咏》：“千秋令节御筵张，朝罢娙娥各进觞。催唤沉香新法部，未央前殿演《西厢》。”

词讼等事。十年后，凡时节游幸多废，此独举行，重农事也。”[1]

此外玉熙宫过锦、水傀儡诸杂戏也有演出，为的是“仿佛古优伶供奉，取时事谐谑以备规讽”，故崇祯每宴玉熙宫，必作过锦、水嬉之戏。崇祯十五年秋汴梁失守，亲藩被害，遂罢宴饮，不复幸玉熙宫，宫中也停演过锦戏。到十六年，又下诏只于冬至、正旦、寿节、端阳、中秋及诸大典礼方许用乐，其余皆免。此外，宫中还曾有苏州织造局进献的女乐。明代在内府监设织造内局和织造外局，由宦官执掌，负责染造采买御用及宫内所需各种贵重丝绸织物，后职能逐渐扩大，包括声色娱乐之类的需要也在其承办范围之内。特别是万历之后，昆腔大兴，苏州成为戏曲最为繁荣的地区，一时间“四方歌曲必宗吴门”，而“苏人鬻身学戏者甚众”，民间很多家乐戏班都争相从吴中、苏州等地采买戏子，所以苏州织造局所进献的女乐应包括不少昆腔的艺人。苏州女乐进贡，给皇帝带来新鲜的感官刺激，即使不好女色的思宗也“颇惑之”，同时也成为宫廷戏剧文化的一种补充，势必在一定程度上对宫廷戏剧艺术有所提升。而苏州织造进献女乐的做法，后来一直延续到清代。

（四）第四阶段——南明时期（1645）

崇祯十七年三月，李自成军攻陷北京，崇祯皇帝在煤山自缢。四月，由凤阳总督马士英和总兵高杰等人迎福王朱由崧入南京监国，五月称帝，改年号为弘光，史称“南明”。朱由崧称帝后，将大权委于马士英、阮大铖等佞臣，排斥史可法等东林党人，国难当头，不思理朝政，却一味声歌娱乐，醉生梦死，在皇宫内居然悬挂“万事不如杯在手，百年几见月当头”的对联，每日忙碌于“饮醇酒，选淑女”，宫中歌舞彻夜不休。

弘光朝持续时间只有短短的一年，而宫廷演剧却极为兴盛，梨园子弟供奉后庭，教坊乐官出入朝房，弘光帝似乎只在意饮酒淫纵、歌舞演剧之事，朝政则任由马士英、阮大铖等奸臣所为，马士英辈也谀媚弘光，投其所好，选女乐，征梨园，进演戏剧。连清军兵临城下，弘光仓皇出逃的前一刻，他

---

①王誉昌：《崇祯宫词》其114，《明宫词》，北京古籍出版社1987年版，第96页。

还在看戏。

在弘光宫廷演出的主要是南曲传奇，如李玉的《麒麟阁》、阮大铖的《燕子笺》等。《燕子笺》作于崇祯十五年（1642），叙唐代士人霍都梁与名妓花行云、礼部尚书之女郦飞云之间的爱情故事，是阮大铖写得最好的一部作品，与其他三部《春灯谜》《双金榜》《牟尼合》合称《石巢传奇四种》。他进献入宫的作品应不止《燕子笺》一部，《秦淮杂诗》注云："弘光时，阮司马以吴绫作朱丝阑，书《燕子笺》诸剧，进宫中。"[①]"诸剧"说明除《燕子笺》外，还有其他作品，如《春灯谜》。阮大铖的作品擅长以奇缘巧合结构人物关系，剧情跌宕起伏，既出人意外，又在情理之中，舞台效果热闹非凡，很符合宫廷演剧的要求。

南明宫廷戏剧的盛况丝毫不逊于万历、天启朝，更有"西湖歌舞几时休"的意思，只可惜弘光君臣这种醉生梦死的日子还没过一年，清军就兵临城下，敲响了南明的丧钟。而后人在思考弘光亡国的历史教训时，总是将歌舞戏剧与亡国联系起来，发出"轻轻断送南朝事，一曲《春灯》《燕子笺》"的感叹。孔尚任《桃花扇》就是专写南明王朝的，以侯方域和李香君悲欢离合的爱情经历与南明的兴亡相结合，写出了明亡的兴亡曲。《余韵》最后的下场诗发出这样的感慨：

渔樵同话旧繁华，短梦寥寥记不差。

曾恨红笺衔燕子，偏怜素扇染桃花。

笙歌西第留何客？烟雨南朝换几家？

传得伤心临去语，年年寒食哭天涯。

后来的几个流亡朝廷也都是短命无为，在国势水深火热，君臣颠沛流离之际，这些流亡朝廷却无一例外地弥漫着轻歌曼舞、宴饮演剧之风，随着这四处飘零的歌吹戏乐之声，一切存续朱明的努力最终都付之东流。

明后期宫廷戏剧最重要的特征是宫廷戏剧完全打破之前凝固滞后的发展格局，与民间戏剧同步发展。南曲大规模进入宫廷舞台，与北杂剧评分秋

---

①沈德潜：《清诗别裁集》卷四，岳麓书社1998年版，第101页。

色，并最终取代北曲而一枝独秀，而北杂剧也丧失了其最后的阵地，黯然退出戏剧舞台。

宫廷戏剧与民间戏剧相比存在着很大的差异，其中稳定性和典雅性是最重要的两个因素。相对于民间戏剧，宫廷戏剧的发展格局具有相当的稳定性和凝固性，这是由宫廷礼乐的性质决定的。而尽管相对于宫廷雅乐而言，宫廷戏剧是不折不扣的俗乐，但与民间戏剧相比，无疑是以典雅取胜。宫廷戏剧以其气象的恢弘、场面的华美、表演的精致胜于民间，对于进入宫廷的民间戏曲，尽管在同类艺术中已经是具有相当高的水平，但仍需根据宫廷艺术的要求进行雅化的改造。正是因着上面两个因素，导致了宫廷戏剧发展格局的相对凝固，而此格局一旦形成，不可能在短期内发生重大变化，要想打破并非易事。因此，宫廷戏剧与民间戏剧相比要滞后许多，表现出戏剧形态上的非同步性。如早在明中期就已经风靡全国的南曲四大声腔，虽然在当时的三部宫廷曲选中也有所收录，说明当时宫中偶有南戏演出，但并没能取得长足的发展，直到万历时期，四斋、玉熙宫专习外戏，南戏作品大量涌入宫廷，其流丽悠远、一唱三叹的曲调，华美纤秾的辞藻，清峭宛转的风格以及新鲜的剧情内容等，给长期以来习惯欣赏北杂剧的宫廷贵族带来全新的视觉听觉感受，真正改变了宫廷戏剧舞台上一直以搬演北曲杂剧为主的历史，这时的北杂剧早已失去了民间戏坛的地位，现在又丧失了其最后的栖身地，只得黯然退出戏剧舞台。这标志着宫廷戏剧已完全打破之前凝固的格局，与民间戏剧同步发展，使此时期南曲在宫中的演出呈现出大观之势。

（作者：张家口学院文法学院）

昆曲的宫调与套式

⊙周　秦

内容提要　宫调问题，近代曲家皆惑于宫调之理，实则明人多已不察。宫调源于燕乐，融调高与调式二者为一，理论上可有八十四调，实际应用中，从唐至元明，由二十八依次递减至十九、十七、十二宫调，更突出实用性。南曲则九宫、十三调分而合，合而分。要之，自元明清以来，南北曲之宫调，大体为统摄曲牌，分类联套之用。北曲则依次为《中原音韵》《太和正音谱》《北词广正谱》等，南曲则为《旧编南九宫格谱》《增订南九宫谱》《南词新谱》《九宫正始》等，其间几经变迁。要之，在昆曲之宫调套式中，维系套曲音乐统一性和连贯性的主要因素是管色，而依据曲情发展调剂管控音乐风格的则是调式，二者都跟宫调有关，却并非直接或必然的关联。

关键词　燕乐　宫调　套式　曲谱　曲情

宫调是曲牌联套体戏曲的基本特征，素称传统音乐中至为复杂的问题。近代著名曲学家王季烈认为：

曲之宫调，不详其所始。盖本之于词。宋张玉田所著《词源》载有七宫十二调之目，曰黄钟宫，曰仙吕宫，曰正宫，曰高宫，曰南吕宫，曰中吕宫，曰道宫，曰大石调，曰小石调，曰般涉调，曰歇指调，曰越调，曰仙

吕调，曰中吕调，曰正平调，曰高平调，曰双调，曰黄钟羽调，曰商调。与今日南北曲之宫调名称相差无几。则谓曲之宫调胥本于词之宫调，无不可也。[①]（《螾庐曲谈》卷二〈论作曲〉第二章〈论宫调及曲牌〉）

吴瞿安则谓：

宫调之理。词家往往仅守旧谱中分类之体，固未尝不是。但宫调究竟是何物件，举世且莫名其妙，岂非一绝大难解之事。余以一言定之曰：宫调者。所以限定乐器管色之高低也。……今曲中所言宫调。即限定某曲当用某管色。凡为一曲，必属于某宫或某调，每一套中，又必须同是一宫或一调。若一套中前后曲不是同宫，即谓出宫，亦谓犯调，曲律所不许也。[②]（《顾曲麈谈》第一章〈原曲〉第一节〈论宫调〉）

前者先说“不详其所始”，然后模糊地推诿为“本于词之宫调”；后者先说“举世且莫名其妙”，继而简单地等同于“乐器管色之高低”，显然都未得要领。

对此颇有研究的明人王骥德云：“宫调之说，盖微眇矣。周德清习矣而不察，词隐语焉而不详。或问曲何以谓宫调？何以有宫又复有调？何以宫之为六、调之为十一？既总之有十七宫调矣，何以今之用者，北仅十三，南仅十一？又何以别有十三调之名也？”[③]（《曲律》卷二〈论宫调第四〉）可见元明时人对此已经不甚了了。

王骥德接着解释说：“律之自黄钟以下，凡十二也；声之自宫、商、角、徵、羽而外，有变宫、变徵凡七也。古有旋相为宫之法，以律为经，复以声为纬，乘之每律得十二调，合十二律得八十四调。”[④]（《曲律》卷二〈论宫调第四〉）

根据十二律“旋相为宫”的理论，十二律与七声依次组合，一律七均，

---

① 王季烈：《螾庐曲谈》，《历代曲话汇编》本，黄山书社2009年版，第364页。
② 吴梅：《顾曲麈谈》，《吴梅全集》理论卷（上），河北教育出版社2002年版，第7页。
③［明］王骥德：《曲律》，《中国古典戏曲论著集成》（四），中国戏剧出版社，1959年版，第99页。
④［明］王骥德：《曲律》，《中国古典戏曲论著集成》（四），中国戏剧出版社，1959年版，第99页。

理论上可以推演出八十四种不同的宫调。其中以宫为主音者称“宫”，以商、角、徵、羽和变宫、变徵为主音者称“调”，计有十二宫、七十二调，统称“八十四调”。如果从七声中缺省变宫、变徵，只用五声，那么一律五均，理论上可以推演出十二宫、四十八调，统称“六十调”。如果从五声中再缺省徵声，一律四均，理论上可以推演出十二宫、三十六调，统称“四十八调”。宫调不仅规定了均的音高，而且确立了均的调式，成为乐曲的音乐规范与音乐特征。

但是无论“八十四调”“六十调”或是“四十八调”，其中都有部分重叠或不常用的，名目虽存，而事实上已被淘汰出局。隋唐燕乐以四弦琵琶定律，每弦七调，推演出七宫、二十一调，世称“燕乐二十八调”。按《新唐书·礼乐志十二》：

凡所谓俗乐者，二十有八调：正宫、高宫、中吕宫、道调宫、南吕宫、仙吕宫、黄钟宫为七宫，越调、大食调、高大食调、双调、小食调、歇指调、林钟商为七商，大食角、高大食角、双角、小食角、歇指角、林钟角、越角为七角，中吕调、正平调、高平调、仙吕调、黄钟羽、般涉调、高般涉调为七羽。[①]

唐人段安节《乐府杂录》将二十八调分派四声，分别为平声羽七调、上声角七调、去声宫七调、入声商七调。宋人沈括则进一步指出了各宫调固定的音高和音域：

今燕乐二十八调，用声各别。正宫、大石调、般涉调皆用九声：高五、高凡、高工、尺、上、高一、高四、勾、合，大石角同此，加下五，共十声；中吕宫、双调、中吕调皆用九声：紧五、下凡、工、尺、上、下一、下四、六、合，双角同此，加高一，共十声；高宫、高大石调、高般涉皆用九声：下五、下凡、工、尺、上、下一、下四、六、合，高大石角同此，加高四，共十声；道调宫、小石调、正平调皆用九声：高五、高凡、高工、尺、上、高一、高四、六、合，小石角加勾字，共十声；南吕宫、歇指调、南吕

---

① ［宋］欧阳修、宋祁：《新唐书·礼乐志》，中华书局1975年版，第473页。

调皆用七声：下五、高凡、高工、尺、高一、高四、勾，歇指角加下工，共八声；仙吕宫、林钟商、仙吕调皆用九声：紧五、下凡、工、尺、上、下一、高四、六、合，林钟角加高工，共十声；黄钟宫、越调、黄钟羽皆用九声：高五、下凡、高工、尺、上、高一、高四、六、合，越角加高凡，共十声。外则为犯。（《梦溪笔谈·补笔谈》）①

到宋元之际，词家张炎说："今雅俗只行七宫十二调，而角不预焉。"②（《词源·十二律吕》）并开列具体名目如下：

七宫：黄钟宫下凡　仙吕宫下工　正宫六　高宫五

南吕宫尺　中吕宫一　道宫上

十二调：大石调四　小石调尺　般涉调工　歇指调勾　越调六

仙吕调上　中吕调合　正平调四　高平调一　双调上

黄钟羽尺　商调凡（《词源·宫调应指谱》）③

细绎之，所称"七宫十二调"，实际上是七宫六商六羽，不仅"角不预焉"，商、羽也各缺省一调。值得注意的是，兹前各种律制，宫调从七声至五声至四声，一概减声不减律，律总是十二。词乐不一样，不仅继续将声减省为三，同时将律也减省至七或六，实用的目的愈发彰显。与此相关，对于十九宫调，一律标明"结声"，厘定调式，以避免相近宫调之间可能的"走腔"犯调：

商调是凡字结声，用折而下。若声直而高，不折或成六字，即犯越调。

仙吕宫是下工字结声，用平直而微高。若微折而下，则成下凡字，即犯黄钟宫。

正平调是四字结声，用平直而去。若微折而下，则成上字，即犯仙吕调。

道宫是上字结声，要平下。若太下而折，则带尺一双声，即犯中吕宫。

高宫是五字结声，要清高。若平下，则成四字，犯大石；微高则成六

①胡道静：《梦溪笔谈校正》，上海人民出版社2011年版，第665-666页。
②［宋］张炎：《词源》卷上，宛委别藏本，江苏古籍出版社1988年版。
③［宋］张炎：《词源》卷上，宛委别藏本，江苏古籍出版社1988年版。

字，凡正宫。

南吕宫是尺字结声，用平而去。若折而下，则成一字，即犯高平调。

右数宫调，腔韵相近，若结声转入别宫调，谓之走腔。若高下不拘，乃是诸宫别调矣。（《词源·结声正讹》）[①]

散曲和杂剧在元代蔚为文化主流，包括宫调在内的乐律更趋实用化。周德清《中原音韵·中原音韵正语作词起例》罗列当时所用的宫调、曲牌如下：

乐府共三百三十五章（自轩辕制律十七宫调，今之所传者一十有二）

黄钟（二十四章） 正宫（二十五章） 大石调（二十一章） 小石调（五章） 仙吕（四十二章） 中吕（三十二章） 南吕（二十一章） 双调（一百章） 越调（三十五章） 商调（十六章） 商角调（六章） 般涉调（八章）

周德清在音韵学方面否定宋代，别开生面；在乐律学方面虽编造出“轩辕制律十七宫调”的无稽之谈，事实上却大致传承了宋代词乐的体系。十七宫调的渊源不远，应该就出自同为元人著作的燕南芝庵《唱论》：

大凡声音，各应于律吕，分于六宫十一调，共计十七宫调。仙吕宫唱清新绵邈，南吕宫唱感叹伤悲，中吕宫唱高下闪赚，黄钟宫唱富贵缠绵，正宫唱惆怅雄壮，道宫唱飘逸清幽，大石唱风流缊藉，小石唱旖旎妩媚，高平唱条物滉漾，般涉唱拾掇坑堑，歇指唱急併虚歇，商角唱悲伤宛转，双调唱健捷激袅，商调唱凄怆怨慕，角调唱呜咽悠扬，宫调唱典雅沉重，越调唱陶写冷笑。[②]

周德清《中原音韵》不标出处、不加说明地直接采用这段文字，作为对“十七宫调”的补充阐释，表明他对此完全认同。因此我们不妨将其视为元代主流曲学观念的体现，与《中原音韵》一并加以考察。

一方面，传统的宫调系统在现实功用的冲击下似乎已然七零八落，溃不

① ［宋］张炎：《词源》卷上，宛委别藏本，江苏古籍出版社1988年版。
② ［元］燕南芝庵：《唱论》，《中国古典戏曲论著集成》（一），中国戏剧出版社1959年版，第160–161页。

成军，十二律“旋相为宫”的本来面目荡然无存。不仅“今之所传者”只剩下五宫七调“一十有二”，甚至维系乐统的先后次序都被打乱了：“宫调之音，当叙自黄钟始”，而今居然“独首仙吕，又何说耶？”[①]真是一派礼崩乐坏的景象。然而另一方面，元人赋予十七宫调以各自不同的情感色彩或表现功能，并且将北曲所有三百三十五支曲牌分门别类，划归十二宫调名下，完全彻底，无一例外。这预示着残存的宫调系统在戏曲兴起的历史过程中获得全新的文化角色：通过整合曲牌，实施对于曲情的管控。这个变局影响非常深远。

明初戏曲家宁王朱权全盘接受元代曲学体系并加以大力弘扬。《太和正音谱》一字不易地引用了《中原音韵》关于一十二宫调、三百三十五乐章的阐述，并在周德清“定格四十首”的基础上，就全部三百三十五支曲牌一一选取案例，标定句格正衬，详注四声平仄，从而使得北曲第一次有了“曲谱”。作为曲牌案例的作品几乎都选自元代和明初名家的散曲、杂剧，原“定格四十首”只保留了一首【雁儿】，出自马致远的杂剧《黄粱梦》头折。虽说“考校未备，正衬多混，宽假之地，复不可知”（罗忼烈《北小令文字谱・序例》），招致后人诟病，但是难掩其草创发端之功。加上著者“天潢贵胄”的特殊身份，《太和正音谱》在明代极具权威性，成为后世昆唱北曲所恪守的规范。明万历间程明善编《啸余谱》、清康熙间王奕清等编《钦定曲谱》，所收北曲谱均遵从《太和正音谱》。明末范文若所编《博山堂北曲谱》，究其实只是《太和正音谱》的过录本。较有补充发明的应推刊印于康熙年间的《北词广正谱》，此书的编著者署名涉及明清之间的四位著名戏曲家：“华亭徐于室原稿 茂苑钮少雅乐句 吴门李玄玉更定 长洲朱素臣同阅”，足证其虽行世于清初，却成稿于明末，是戏曲学界多年多人持续积累的研究成果。

《北词广正谱》上承元曲六宫十一调的体制，具体曲目为：

① [明]张琦：《衡曲麈谈》，《中国古典戏曲论著集成》（四），中国戏剧出版社，1959年版，第271页。

黄钟宫类题（共三十三章） 正宫类题（共三十七章） 仙吕宫类题（共五十三章） 南吕宫类题（共二十五章） 中吕宫类题（共四十四章） 道宫类题（共五章） 大石调类题（共三十二章） 小石调类题（共五章） 般涉调类题（共九章） 商角调类题（共六章） 高平调类题（共五章） 揭指调（缺） 宫调（缺） 商调类题（共三十一章） 角调（缺） 越调类题（共三十七章） 双调类题（共一百二十一章）

歇指、宫调、角调有目无曲，因此实为十四宫调。不仅较《太和正音谱》及其所本《中原音韵》多出道宫、高平调二类，而且除小石、商角而外，各宫调名下的曲牌均有增补，收录曲牌总数达到四百四十三支，突破了元明以来陈陈相因的“乐府共三百三十五章”之数。编著者还为每支曲牌标注句读韵脚、正衬板位，说明借宫情况，并用夹注详考曲格正变，指正《太和正音谱》的疏漏讹误，切合了昆唱北曲的现实。

更具开创意义的是，《北词广正谱》还在每个宫调名下附列了“套数分题”。如“黄钟宫套数分题”选列【醉花阴】套式实例八种，“正宫套数分题”选列【端正好】套式实例十二种，“仙吕宫套数分题”选列【点绛唇】套式实例十种，“南吕宫套数分题”选列【一枝花】套式实例十二种，“中吕宫套数分题”选列【粉蝶儿】套式实例十一种，“商调套数分题”选列【集贤宾】套式实例十一种，“越调套数分题”选列【斗鹌鹑】套式实例七种，“双调套数分题”选列【新水令】套式实例十六种，等等。用于示范的套式实例选自元明人作品，各标出处。编著者阐述此举目的谓前此各谱“不将全套序别，致诸调用置乖方，前后失次，亦填词之一恨也。今并序列之。第所收不拘，本套中多汰择焉耳。”[1]用心可谓良苦。自此，宫调跟套式结下不解之缘，向着彰显曲牌联套体戏曲音乐的特征和要求的实用方向扎实前行一大步。昆唱北曲的谱例格式由此奠定，兹后无论集大成的《九宫大成南北词宫谱》，或是由博返约的《南北词简谱》，无不深受《北词广正谱》的影响而在徐于室、钮少雅等人奠定的宫调、套式、曲牌三者有序组合的基本

① 《北词广正谱》之黄钟宫套数分题，清青莲书屋刻本。

框架内进退损益。

如果说昆唱北曲的宫调系统大致还有元曲的渊源可以寻绎，那么昆腔音乐的主流——南曲源于“永嘉杂剧”，却并无宫调之说。号称“宋元四大南戏”的“荆刘拜杀”固然不立宫调，被魏良辅推为“曲祖”（明·魏良辅《曲律》）的《琵琶记》开篇发端就说：“休论插科打诨，也不寻宫数调，祗看子孝与妻贤。”（元·高明《琵琶记·题目》【水调歌头】）不无偏激地将“寻宫数调”“插科打诨”连同“佳人才子”“神仙幽怪”捆绑打包，一并树为所称“风化体”的对立面。对此，后世学者观感不一。王骥德不以为然，还颇有微词：

南北之律一辙。北之歌也，必和以弦索，曲不入律，则与弦索相戾，故作北曲者，每凛凛遵其型范，至今不废；南曲无问宫调，只按之一拍足矣，故作者多孟浪其调，至混淆错乱，不可救药。不知南曲未尝不可被管弦，实与北曲一律，而奈何离之？夫作法之始，定自毖昚，离之盖自《琵琶》《拜月》始。以两君之才，何所不可，而猥自贯于不寻宫数调之一语，以开千古厉端，不无遗恨。[1]（《曲律》卷二〈论宫调第四〉）

王骥德之师徐渭却深以为然，并极力辩护：

夫古之乐府，皆叶宫调。唐之律诗、绝句悉可弦咏，如“渭城朝雨”演为三迭是也。至唐末，患其间有虚声难寻，遂实之以字，号长短句。如李太白［忆秦娥］、［清平乐］，白乐天［长相思］，已开其端矣。五代转繁，考之《尊前》、《花间》诸集可见。逮宋，则又引而伸之，至一腔数十百字，而古意颇微。徽宗朝，周柳诸子以此贯彼，号曰侧犯、二犯、三犯、四犯，转辗波荡，非复唐人之旧。晚宋，而时文、叫吼，尽入宫调，益为可厌。永嘉杂剧兴，则又即村坊小曲而为之，本无宫调，亦罕节奏，徒取其畸农市女顺口可歌而已。……或以则诚“也不寻宫数调”之句为不知律，非也，此正见高公之识。夫南曲本市里之谈，即如今吴下【山歌】、北方【山

① ［明］王骥德：《曲律》，《中国古典戏曲论著集成》（四），中国戏曲出版社，1959年版，第104页。

坡羊】，何处求取宫调？必欲宫调，则当取宋之《绝妙词选》，逐一按出宫商，乃是高见。彼既不能，盍亦姑安于浅近，大家胡说可也。[①]（《南词叙录》）

他还对当时流行的《南九宫》提出异议：

今《南九宫》不知出于何人，意亦国初教坊人所为，最为无稽可笑。……必欲穷其宫调，则当自唐宋词中别出十二律、二十一调，方合古意。是九宫者，亦乌足以尽之？多见其无知妄作也。[②]（《南词叙录》）

显然出于相似的考虑，面对南曲"本无宫调，亦罕节奏"（徐渭《南词叙录》）的现状，魏良辅选择为《琵琶记》点板，规范节奏，而未尝为《琵琶记》"寻宫数调"。他对《南九宫》的态度则是置若罔闻，《曲律》或《南词引正》甚至没有一字提及宫调。

事实上，几乎在魏良辅改革昆山腔同时，南曲宫调系统业已趋于定型。《旧编南九宫十三调曲谱》于嘉靖己酉（1549）定稿刊印，编著者蒋孝序谓此书原本"陈氏、白氏""所藏《九宫》《十三调》二谱"，均有目无词。其中《九宫谱》收录南曲曲牌四百十二章，并将其分派到仙吕、正宫、中吕、南吕、黄钟、越调、商调、大石调、双调以及仙吕入双调等宫调的统摄之下。具体情况为：

仙吕（引子十一章、过曲四十二章）　正宫（引子八章、过曲三十章）　中吕（引子五章、过曲三十二章）　南吕（引子二十一章、过曲五十八章）　黄钟（引子九章、过曲二十九章）　越调（引子七章、过曲四十二章）　商调（引子十章、过曲二十三章）　大石调（引子四章、过曲六章）　双调（引子十八章、过曲九章、仙吕入双调过曲四十八章）

蒋孝以旧谱为基础，从别本增补了九十九章，并且仿效朱权对于《中原音韵》的做法，"辑南人所度曲数十家，具调与谱合，及乐府所载南小令

① [明]徐渭：《南词叙录》，《中国古典戏曲论著集成》（三），中国戏剧出版社，1959年版，第240–241页。
② [明]徐渭：《南词叙录》，《中国古典戏曲论著集成》（三），中国戏剧出版社，1959年版，第240–241页。

者”（蒋孝《旧编南九宫十三调曲谱序》），“每调各谱一曲”[①]（明·王骥德《曲律》卷一〈论调名第三〉），使之初具规模。《南九宫谱》也从“不知出于何人”的“无知妄作”（明·徐渭《南词叙录》）成为蒋孝所著“以备词林之阙”（蒋孝《旧编南九宫十三调曲谱序》）的曲谱，渐为世人所遵从。

《十三调谱》与《南九宫谱》虽然常被并提，二者的宫调系统、曲牌名目却区别很大，甚至所用的术语也不同。“引子曰‘慢词’，过曲曰‘近词’”[②]（明·王骥德《曲律》卷一〈论调名第三〉），可能成书更为久远。因为工作难度较大，“不易悉为搜辑”[③]（明·王骥德《曲律》卷一〈论调名第三〉），蒋孝未能如整理《南九宫谱》那样为《十三调谱》辑录例曲，而只是存其名目，以免湮灭。该谱收录南曲曲牌四百九十三章，并将其分派到仙吕、羽调、黄钟、商调、商黄调、正宫调、大石调、中吕调、般涉调、道宫调、南吕调、高平调、越调、小石调、双调等宫调的统摄之下，其中商黄、高平二调有目无曲。具体情况如下：

仙吕（慢词十四、近词二十二） 羽调（慢词六、近词二十五） 黄钟（慢词十、近词三十一） 商调（慢词十一、近词十五） 商黄调 正宫调（慢词七、近词二十七） 大石调（慢词十、近词十八） 中吕调（慢词十一、近词四十九） 般涉调（慢词一、近词三） 道宫调（慢词五、近词十五） 南吕调（慢词二十一、近词五十二） 高平调 越调（慢词七、近词三十） 小石调（慢词五、近词十三） 双调（慢词十七、近词六十八）

较之时人，蒋孝的学问态度堪称谨严端正，对于作为研究对象的前人旧著十分尊重。他为《南九宫谱》所作校注增补与原著文字判然分列，绝不混淆；对暂时无力校补整理的《十三调谱》则不改不删，悉仍原样，留待后人。由此延续了南曲宫调九宫、十三调并存的基本格局。兹后沈璟在蒋谱

①［明］王骥德：《曲律》，《中国古典戏曲论著形成》（四），中国戏剧出版社1959年版，第77页。
②同上，第60页。
③［明］王骥德：《曲律》，《中国古典戏曲论著形成》（四），中国戏剧出版社1959年版，第77页。

基础上“参补新调，又并署平仄，考定讹谬”[①]（明·王骥德《曲律》卷一〈论调名第三〉），纂刻《增定查补南九宫十三调曲谱》（简称《增定南九宫曲谱》），意在合并九宫、十三调于一谱。然而事实上只是“削去《十三调》一谱，间取有曲可查者，附入《九宫谱》后”[②]（明·王骥德《曲律》卷一〈论调名第三〉）。增补归并后的具体情况如下：

仙吕宫引子十六章、过曲六十六章、仙吕调慢词五章、近词五章　羽调近词八章　正宫引子十章、过曲五十章、正宫调慢词二章、近词二章　大石调引子五章、过曲八章、慢词三章、近词一章　中吕宫引子十二章、过曲五十章、中吕调慢词四章、近词七章、般涉调慢词一章、南吕宫引子二十五章、过曲八十四章、南吕调慢词三章、近词四章、黄钟宫引子十章、过曲四十二章、越调引子七章、过曲四十二章、慢词一章、近词四章、商调引子九章、过曲四十九章、慢词五章、近词一章、小石调近词一章、双调引子二十一章、过曲十一章、仙吕入双调过曲九十一章、双调慢词二章、近词三章　附录不知宫调及犯各调曲四十六章（其中引子八章、过曲三十八章）

在此，九宫、十三调被归并为十二宫调，统领曲牌七百余章。但曲牌来自前者称引子、过曲，来自后者则称慢词、近词，依旧畛域判然，未尝弥合。稍后沈自晋遵循沈璟体例编纂《重定南九宫词谱》（简称《南词新谱》）续有删补，又增添了般涉调近词，道宫调慢词、近词，黄钟调慢词、近词，商黄调过曲以及小石调慢词等类目，宫调扩充至十四个，尽皆有目有曲。

南曲宫调规范的进一步完善有待于明清之际曲学家徐于室、钮少雅所编纂的《汇纂元谱南曲九宫正始》（简称《九宫正始》）。他们也是《北词广正谱》的主要编纂者。在前人旧谱的基础上，正本清源，不仅恢复了九宫、十三调分列的旧观，而且采用首黄钟宫、正宫的宫调排列顺序，冀与北曲保持一致。该书精选例曲，详考韵读，分别正衬，附录变格，订正讹误。宫调

① ［明］王骥德：《曲律》，《中国古典戏曲论著形成》（四），中国戏剧出版社1959年版，第61页。
② ［明］王骥德：《曲律》，《中国古典戏曲论著形成》（四），中国戏剧出版社1959年版，第61页。

排列及曲牌收录情况如下：

（九宫）黄钟宫（引子十章、过曲四十四章） 正宫（引子十二章、过曲六十一章） 大石调（引子五章、过曲十七章、套数八种） 仙吕宫（引子十八章、过曲八十二章） 中吕宫（引子十三章、过曲六十四章） 南吕宫（引子三十一章、过曲八十七章） 商调（引子十三章、过曲四十章） 越调（引子八章、过曲五十六章） 双调（引子二十八章、过曲二十二章、套数四种） 仙吕入双调（引子九章、过曲一百零四章）

（十三调）黄钟调（慢词十一章、近词三十六章） 正宫调（慢词七章、近词三十一章） 大石调（慢词十章、近词十八章） 仙吕调（慢词十四章、近词二十九章） 中吕调（慢词十二章、近词五十四章） 南吕调（慢词二十五章、近词六十三章） 商调（慢词十一章、近词十四章） 越调（慢词八章、近词三十四章） 双调（慢词十七章、近词七十章） 羽调（慢词六章、近词二十七章） 道宫调（慢词六章、近词十八章） 般涉调（慢词一章、近词四章） 小石调（慢词七章、近词十六章） 商黄调（缺） 高平调（引子二章、过曲七章） 不知宫调（引子十七章、过曲四十一章）

合计九宫七百二十四章、十三调（商黄调有目无曲）六百二十六章，其中有部分牌名重复隶属于多个宫调，也有部分牌名例曲阙如，但该书大体上讲求规范，严守体例。“从无者曰增，向缺者曰补，考据得当者曰正，有词无目者曰附，有目无词者曰缺”（《九宫正始·凡例》），堪称关于南曲宫调的集大成著作。

有别于《北词广正谱》，《九宫正始》仅在曲牌较少的大石调、双调名下分别列出八种和四种套数，并未为各宫调编订系统完备的“套数分题”，盖因南曲宫调与套式之间并未建立起如同北曲那样的较为严格的管控关系。在昆曲艺术实践中，移宫换调现象并不鲜见。较为极端的例子如明人梁辰鱼所撰《浣纱记》传奇第二十六出《寄子》（外扮伍员，贴扮伍子，末扮鲍牧）：

（外、贴）南南吕宫引子【意难忘】（凡字调，羽调式）——（外）南羽调近词【胜如花】（凡字调，羽调式）——（贴）【前腔】——（末）南正宫引子【燕归梁】（小工调，羽调式）——（贴）南中吕宫过曲【泣颜回】（小工调，征调式）——（外）【前腔】——（末）【前腔】——（贴、合）南大石调过曲【催拍】（小工调，宫调式）——（外、合）【前腔】——（末、合）【前腔】——（贴、外、末、合）南正宫过曲【一撮棹】（小工调，羽调式）————（外、贴、末、合）南南吕宫引子【哭相思】（小工调，羽调式）

宫调由南吕转羽调，转正宫、中吕、大石，复转正宫，落回南吕；调式则从羽调式转徵调式，复转宫调式，结于羽调式，几乎漫无定规。因而不仅《纳书楹》未予收录，后来《遏云阁》《六也》《大全》乃至《粟庐》诸谱亦皆拒之门外。然而细绎之，此出描写伍子胥立志殉国，借出使齐国，托孤于友人，以存伍氏血脉。剧中父子对唱，生离死别，悲慨动人。剧中场景由奔齐途中转换为鲍牧府第，管色亦因之从凡字调转为小工调，并非随意。四百多年来传唱曲坛，素称名曲。故着眼场上搬演的《缀白裘》录于三集四卷。稍后汤显祖所撰《牡丹亭》第三十六出《婚走》步趋此例，表现杜丽娘回生后，与柳梦梅结为夫妻，仓促从南安前往钱塘赴考。舟中夫妻对唱，抚今追昔。虽不常搬演，也很出色（旦扮杜丽娘，净扮石道姑，生扮柳梦梅，末扮陈最良）：

（旦）南南吕宫引子【意难忘】（凡字调，羽调式）——（旦、净）南羽调近词【胜如花】（凡字调，羽调式）——（生）南南吕宫引子【生查子】（凡字调，羽调式）——（旦）南羽调近词【胜如花】（凡字调，羽调式）——（末）南仙吕宫【惜花赚】（正宫调，羽调式）——（末、淨）【前腔】——（生、旦）南中吕宫过曲【榴花泣】（小工调，征调式）——（生、旦）【前腔】——（众、旦、合）南大石调过曲【催拍】（小工调，宫调式）——（生、旦、合）【前腔】——（生、旦、淨）南正宫过曲【一撮棹】（小工调，宫调式）——（生、旦）南中吕宫【尾声】（小工调，羽

调式）

其间用【惜花赚】调度陈最良出场，营造紧张气氛，引起出走杭州的剧情发展。管色亦随之由凡字调转正宫调复转小工调。与《寄子》套相比，二者虽情节不侔，繁简有差，要是通过移宫换调，表现场景转变，路途奔走，情感跌宕，从而取得充分的戏剧效果。

更为著名的是《牡丹亭》第十出《惊梦》（旦扮杜丽娘，贴扮春香，生扮柳梦梅，末扮花神）：

（旦、贴）南商调引子【遶阳台】（小工调，羽调式）——（旦）南双调过曲【步步娇】（小工调，羽调式）——（旦）南仙吕宫【醉扶归】（小工调，羽调式）——（旦）南仙吕宫【皂罗袍】（小工调，羽调式）——（旦、合）南双调【好姐姐】（小工调，羽调式）——（旦）南南吕宫【隔尾】（小工调，羽调式）——（旦）南商调【山坡羊】（小工调，羽调式）——（生、合）南越调【山桃红】（小工调，商调式）——（末）南黄钟宫【鲍老催】（小工调，羽调式）——（生、合）南越调【山桃红】（小工调，商调式）——（旦）南越调【绵搭絮】（小工调，商调式）——（旦）南仙吕宫【尾声】（小工调，商调式）

随着剧中人梳妆、游园、入梦、梦醒的场景演变，宫调也不断移换，从商调引子起步，先是徘徊于仙吕、双调之间，调式也保持在缠绵阴柔的羽调式。经由商调细曲【山坡羊】作为过渡，剧情转为梦境，主唱由旦角变为生角，宫调转向越调，调式也随之变成较具阳刚气息的商调式。在此不难发现，维系套曲音乐统一性和连贯性的主要因素是较为稳定的管色，而依据曲情发展调剂管控音乐风格的主要因素则是调式。二者无疑都跟宫调有关，却又不是那么直接或必然的关联。这就使宫调的特性和作用显得微妙而难以捉摸。《纳书楹》以后的昆曲乐谱（包括以讲求曲学为标榜的《集成曲谱》）大抵只标管色，不论宫调，盖由于此。

（作者：苏州大学文学院）

曲音理论的形成

⊙古兆申

内容提要　曲牌音乐的目的是词律兼美，“存调”即同时保存音谱与文谱互动所形成的牌调声腔。周德清《中原音韵》就是为方便存调，便于作曲和唱曲而编制的曲音。读音通四海，以中原为准。阴阳四声规范稳定，以便乐律与文律有所遵循。明清以来曲家如王骥德，魏良辅，沈宠绥，徐大椿等又对曲音理论进行修订与补充，在曲韵著作中，从《中州音韵》到《韵学骊珠》，曲韵的制作逐渐过渡到为唱曲而作。通过历代的发展，曲音形成了自己一套体系：曲音有一定的语音基础，但它并不是一时一地的语音；曲音编制的目的，是为了方便牌调音乐的作曲和演唱；曲音所用韵类，以简约为便；曲音读法，以规范为则，但也有弹性；曲音尽可能函盖所有汉语声韵的音乐元素及特点。

关键词　曲音　存调　《中原音韵》　《韵学骊珠》　徐大椿

周德清（1277—1365）编制的《中原音韵》，是曲音的奠基之作，其编韵初衷为何，基于什么理念，可由该书虞集所写的序见出：

乐府作而声律盛，自汉以来然矣。魏、晋、隋、唐，体制不一，音调亦异，往往于文虽工，于律则弊……元裕之在金末、国初，虽词多慷慨，而音节为中州之正，学者取之。我朝混一以来，朔南暨声教，士大夫歌咏，必求

正声，凡所制作，皆足以鸣国家气化之盛，自是北乐府出，一洗东南习俗之陋……高安周德清，工乐府，善音律，自著《中州音韵》一帙，分若干部，以为正语之本，变雅之端。其法以声之清、浊，定字为阴、阳，如高声从阳，低声从阴；使用字者随声高下，措字为词，各有攸当，则清、浊得宜，而无凌犯之患矣。以声之上下，分韵为平、仄；如入声直促，难谐音调成韵之入声，悉派三声，志以黑白；使用韵者随字阴、阳，置韵成文，各有所协，则上下中律，而无拘拗之病矣。是书既行，于乐府之士岂无补哉……属律必严，比字必切，审律必当，择字必精，是以和于宫商，合于节奏，而无宿昔声律之弊矣。①

这段话可以整理出几点：

（一）作“乐府”（后称“词”或“曲”）必用“正声”。所谓“正声”，原指读书音；这里指“音节为中州之正”，“足以鸣国家气化之盛”的字音。这种字音，是“正语之本”，作曲、唱曲应以它为曲音的基础字音。

（二）作曲或唱曲，如要协律，必须和某种字音的声韵配合。但“五方言语，又不复类”，建立一种规范化的字音为曲音，在技术上也是必要的。故此曲音除了以中州音为基础音之外，还有一套规范：以声之清、浊，定字为阴、阳，高声从阳，低声从阴；以声之上下，分韵为平仄，成韵之入声，悉派三声。

（三）有了规范化的曲音，作曲者欲使文、律相协，便有所依循，其作品即能和于宫商，合于节奏，唱曲者唱之，也没有拘拗之病了。

以上三点，第一点是意识形态问题。虞集是元代一位文化官员，要定曲音的规范，很自然会考虑到政治立场。元代是一个兴起于北方的政权，他认为声教应从北而南，以中州音为“正声”就顺理成章了。第二点反映曲音不是简单地应用中州音，而是要经过一定的人为加工：确定阴、阳调值的高

① 中国戏曲研究院：《中国古典戏曲论著集成》（一），中国戏剧出版社1982年版，第173—174页。

低，平、仄四声向上向下的音势，入声作韵时要派入可延长而唱的其他三声。第三点说明曲音规范化的目的，是使曲作协律在声韵的安排与运用上，都有稳定的或约定的字音依据，不但可使唱者免于拘拗之病，且可达到“和于宫商，合于节奏”的美听效果。

周德清更关切的，应是与艺术相关的第二点和第三点。他在自序中指出：作乐府的人，有增衬字而作者；有“绣”唱为“羞”，“恹”与“怨”同押者；有字不能歌者，或句中用入声不能歌者；有文、律俱谬者；有歌其字，音非其字者。这都因为所用字音“无所守”的缘故。所以他主张“欲作乐府，必正言语；欲正言语，必宗中原之音（按：即中州音）”[①]。他主张曲音应宗中原之音，虽也有意识形态观点，却更多从曲唱角度考虑：

乐府之盛，之备，之难，莫如今时。其盛，则自缙绅及闾阎歌咏者众；其备，则自关、郑、白、马一新制作，韵共守自然之音，字能通天下之语，字畅语俊，韵促音调……其难，则有六字三韵，“忽听，一声，猛惊。”是也。诸公已矣，后学莫及，何也？盖其不悟声分平、仄，字别阴、阳……不遵而增衬字……字之开合、平仄，句之对偶、长短俱不知；而又妄编他人之语，奚足以知其妍媸欤？[②]

他认为当时作者所以不及前人，都是因为不懂声律，又没有依循“正语”作词的缘故。因此建立一套以中原音为基础的“正语”，并以曲律为前提构成的规范化字音，是他编制《中原音韵》的主要动机。

正如其友琐非复初所云：周德清编的《中原音韵》，“乃移宫换羽制作之具”，“使四方出语不偏，作词有法。”[③]这是一套专为作曲唱曲而设的曲音，其规范，当然以曲律为前题。因此，要了解曲音的美学性质，不能不了解曲音与曲律的关系。下面，我们要作进一步的探讨。

---

① 中国戏曲研究院：《中国古典戏曲论著集成》（一），中国戏剧出版社1982年版，第175页。周氏制韵的政治观点，见于下文《正语作词起例》：“自隋至宋，国有中原，才爵如约者何限？惜无有以辨约之韵乃闽浙之音，而制中原之韵者…南宋都杭…故其戏文…唱念呼吸皆如约韵…总亡国之音，奚足为明世法！惟我圣朝兴自北方…语言之间，必以中原音韵为正。”
② 同上。
③ 中国戏曲研究院：《中国古典戏曲论著集成》（一），中国戏剧出版社1982年版，第178页。

曲音与存调

周德清对曲音与曲律关系的根本理念，可见于下文：

古人云："有文章者谓之乐府"，如无文饰者，谓之俚歌，不可与乐府共论也。又云："作乐府，切忌有伤于音律"……大抵先要明腔，后要识谱，审其音而作之，庶无劣调之失。[①]

所谓文章，在这里并不是指曲词的文彩，而是指音乐的色彩结构。《乐记》云："情动于中，故形于声；声成文，谓之音。"就是说：唱出来的人声，若是有结构而生文理的，便称为音乐。[②]而《尚书·虞书》又说："诗言志，歌永言，声依永，律和声。"[③]乐音必须和人声和合，才能产生优美的歌曲。周氏这里所谓"文章"，其理念来自《乐记》。跟着又提出了与此相关的"作乐府，切忌有伤于音律"之说；此说则源于《虞书》的"律和声"。因此，在周氏心目中，曲音与曲律关系最重要的一点，即字音与乐音的和合。字音与乐音如何能和合？务必使"腔"——音谱所记的律腔——与"谱"——文谱所记的声韵——相应。说到这个问题，就不能不回溯一下"曲"作为一种文体兼乐体的发展历史。

周德清所说的"乐府"，不是指汉魏流行的五、七言古诗那种"古乐府"，而是由西域传来的曲子所变的"新乐府"。其音乐来源不同，乐曲的制作方法也有分别。前者是"选词以配乐"，后者是"由乐以定词"。[④]这种新文体的形成，决定于乐体。变为新乐府的乐调，主要是来自西域的少数民族音乐，其中还有大量没有歌词的器乐作品。[⑤]由于这些乐调的乐句长短

① 中国戏曲研究院：《中国古典戏曲论著集成》（一），中国戏剧出版社1982年版，第231页。
② 《十三经注疏》，中华书局1991年版，第299页，《礼记·乐记》。疏云："声成文谓之音者，谓声之清浊杂比成文。"就是说：声音的高低相间排比，便成文彩。
③ 《十三经注疏》，中华书局1991年版，第131页。
④ 中国戏曲研究院：《中国古典戏曲论著集成》（一），中国戏剧出版社1982年版，第110页。。
⑤ 谢桃坊：《中国词学史》，巴蜀书社2002年版，第1页。

不一，在由乐定词的过程中，这种新文体（诗体），在文字结构上，就不能不打破传统汉诗以四、五、七言为主的齐言格局，形成长短句的体式。所以这种新文体，又称为“长短句”，到完全成熟时，统称为“词”，以别于传统齐言的“诗”。元代发展出来的“曲”，在文体与乐体都继承“词”，是“词”的一种新发展。

词是首先作为一种乐体出现的。因此，词的制作，首先考虑的是音乐方面的问题。如张炎（1248—？）《词源·杂论》云：

词之作，必须合律……音律所当参究，词章宜先精思。俟语句妥溜，然后正之以音谱，二者得兼，则可造极玄之域。①

这里虽说是先把词章想好，但仍要按“音谱”修订，使能合律（与音乐配合）。可见词发展到南宋，文体虽已十分成熟，乐体依然是第一性的。宋代词人沈义父指出这种重要性：

前辈好词甚多，往往不协律腔，所以无人唱。如秦楼楚馆所歌之词，多是教坊乐工及市井做赚人所作，只缘音律不差，故多唱之。②

不注意音律，即使是好词，也无人传唱，岂非可惜？更重要的是，词必须可唱，才能把特点显示。故沈氏又说：“音律欲其协，不协则成长短之诗。”③如词章不能合律，则不过是一首长短句形式的诗罢了，便标志不出其赖以形成的乐调的音乐性，表现不出这个乐调特有的音乐之美了。由此可见，“存调”，是填词最重要的创作意识：一首词的存在，是因为先有一个乐调的存在；一首词的制作，目的是为了要把这个乐调传唱下去。（汉族传统诗歌——古乐府之类，制作的目的刚好倒过来：“选词以配乐”，配乐是为了使一首好诗流传久远。虽然也要求合律，其动机是不一样的。二者对照，正可见出词的特点。）

①蔡桢：《词源疏证》卷下，北京市中国书店1985年版，第50—51页。
②《丛书集成初编·碧鸡漫志及其他三种：乐府指迷、词源、词旨》，中华书局1991年版，第3页。
③《丛书集成初编·碧鸡漫志及其他三种：乐府指迷、词源、词旨》，中华书局1991年版，第3页。

但由于词乐的流行，愈来愈多文人热衷于词的写作。通晓音乐的文人毕竟是少数，要求他们的作品合律是困难的。沈义父也了解这一点，所以他提出一个较方便的法门：

腔律岂必人人能按箫填谱。但看句中用去声字最为紧要，然后更将古知音人曲一腔三两只参订，如都用去声亦必用去声；其次如平声却用得入声字替；上声字最不可用去声字替；不可以上、去、入尽道是侧声便用得，更须调停参订用之。[①]

他建议作者以精通音律的前人作品为典范，多参考几个范例，依照其中所用四声去填词。在四声之中，只有平声字可用入声字代替，其余三声不能因为都是仄声，便可互相替代。这是因为四声的调值和音势影响到与乐律的配搭，不懂音律的人，只要紧跟合律作品的四声填词，便大体可达到合律的要求。这样的做法当然不是最理想的，因为前人作品也会有不合律处。所以填好之后，最好还要正之以“音谱”。

何谓音谱？张炎《词源·音谱》说：“词以协音为先。音者何？谱是也。古人按律制谱，以词定声，此正‘声依永，律和声’之遗意。”讲得很清楚：音谱就是以乐律制成的乐谱，对一首词来说，就是它的牌调。在讲究音律的词家心目中，所谓合律，是要以某一牌调的音谱来检定的。张炎谈到其先人作词的方法说：

先人晓畅音律，有《寄闲集》，旁缀音谱……每作一词，必使歌者按之，稍有不协，随即改正。[②]

如［瑞鹤仙］一词“粉蝶儿扑定花心不去”句，扑字不协，要改为守字才协。那是因为原谱此字要用上声，扑字为入声的缘故。另一首有“琐窗深”句，更能说明以音谱检定的重要：

“深”字意（按：“意”疑为“音”字之误）不协，改为“幽”字又不协，再改为“明”字歌之始协。此三字皆平声，胡为如是？盖五音有唇、

①《丛书集成初编·碧鸡漫志及其他三种：乐府指迷、词源、词旨》，中华书局1991年版，第1页。
②蔡桢：《词源疏证》卷下，北京市中国书店1985年版，第8页。

齿、喉、舌、鼻，所以有轻、清、重、浊之分……不详一定不易之谱，则曰失律。[①]

“深”字“幽”字俱为阴平，“明”字为阳平，清、浊（指高、低）不同，不按音谱，是不会知道是否合律的。所谓“一定不易之谱”，是所填某一牌调的音谱。在张炎看来，词“当以可歌者为工”，故必以音谱检视其五音、清浊是否合律。

可见词发展到宋元之际，“存调”的意识仍受重视。元代散曲以至戏曲，继承了这种存调意识，所以周德清认为作曲第一件要注意的事，就是“明腔”。因为如果不了解腔律如何，便无法填入声韵相应的词章，牌调的声腔原貌便不能完整地保存。要腔、字相应，字音的规范、稳定是必要的条件。当作曲者以“一定不易之谱”来检查词章是否合律时，如果字读的四呼、五音没有准绳，四声调值的高低不固定，四声音势的上下走向没有规律可循，检查是无从着手的。直到宋代，填词都还没有专用的韵书。文人词多按诗韵，民间词人有时会以方音填词。[②]按诗韵填词尚称规范，按方音填词对存调显然是不利的。文人词用韵虽以诗韵为规范，但因为文人不懂音律者多，不能以音谱或实际演唱检定音律，故诗韵发挥的存谱功能是有限的。宋以后，文人词日多，可能就是词乐失传的原因之一。

词发展到宋元之际，文体部份越来越成熟，其句式声韵结构已大备，形成所谓“文律”（亦称“格律”，有类诗律），渐渐成为一种独立于音乐的诗体，向诗的创作意识靠近。但它的乐体形式，却被曲继承过来。金、元两代，除散曲外，又发展出叙事性的诸宫调词与戏曲。此时的乐府多被后世称为曲，是因为音乐结构更复杂了：出现了套曲的形式，套曲又与宫调的调高、调式配合；此外，除了继承词的牌调，金、元两代，又增加了许多新牌

---

①蔡桢：《词源疏证》卷下，北京市中国书店1985年版，第9页。
②戈载：《词林正韵》，文史哲出版社1991年版，第25页。

调，其中不少来自北方少数民族。[①]这样，曲便渐渐代替词承担起音乐方面的任务，而其存调的意识更强。且看周德清如何批评同时人之作：

不思前辈某字、某韵，必用某声，却云“也唱得”……平而仄，仄而平；上去而去上，去上而上去。谚云：“扭折嗓子”是也，其如歌姬之喉咽何？入声于句中不能歌者，不知入声作平声也；歌其字，音非其字者，合用阴而阳，阳而阴也。此皆用尽自己心，徒快一时意，不能传久，深可哂哉！[②]

为什么在前辈作品中，某字某韵，必用某声？那是因为他在作曲时，是根据一定牌调的音谱，按律取声之故。所以单字凡用平声的，便不能改用仄声，倒过来也是；二字构成的词，其声调组合若是“上去”，便不能变成“去上”，反过来亦是。此外，在某些牌调，即使是句中的入声字，也必须谱成平声来唱；原谱用阴平字的，便不能改成阳平，反过来也是。如果不依谱按律取声，自作主张，曲调便难以长传下去了。因为这样拗嗓的曲子，歌姬们是不会传唱的。

从上面的分析可见，周德清对时人作品的批评，是从存调的观点出发的。可以说，周氏之编制曲音，存调是最重要的目的：

予甚欲为订砭之文，以正其语，便其作，而使成乐府……遂分平声阴阳，及撮三声同音，兼以入声派入三声……次本声后，葺成一帙，分为十九，名之曰《中原音韵》[③]

参合上文阅读，可知其存调意识是非常明显的。

但我们不免会问：存调何必一定要编制曲音？只要把音谱保存下来，让作曲者按谱检定岂不省事。这就得进一步探讨曲唱的美学了。

---

① 俞平伯：《论诗词曲杂著·词曲同异浅说》，上海古籍出版社1983年版。云：“《艺苑卮言》曰：‘……曲者，词之变。自金、元入主中国，所用胡乐，嘈杂凄紧缓急之间，词不能按，乃更为新声以媚之。’是曲有胡乐成份……而细按其实，则词岂无胡乐成份欤，亦只有新旧之别矣。”

② 中国戏曲研究院：《中国古典戏曲论著集成》（一），中国戏剧出版社，1982年，第176—177页。

③ 中国戏曲研究院：《中国古典戏曲论著集成》（一），中国戏剧出版社1982年版，第176—177页。

存调之原则：词、律兼美

汉语演唱音乐的传统，光有乐音之美是不够的。《中原音韵》的另一序者欧阳玄称赞周德清说：

高安周德清，通声音之学，工乐章之词。尝自制声韵若干部，乐府若干篇，皆审音以达词，成章以协律，所谓“词、律兼优”者。[①]

所谓“乐章之词”，是要求“词、律兼优”的。也就是说，词或曲这种由少数民族乐调演变成的文体，其乐体虽体现了它的音乐特点，在汉化的过程中，必然按照汉语演唱音乐“以文化乐”的审美观来改造。这种审美观早在《诗经》时代已形成。且看唐代经学家孔颖达如何理解前引《虞书》：“诗言志，歌永言，声依永，律和声。”这条汉语诗歌创作的金科玉律：

诗言人之志意，歌咏其义以长其言；乐声依此长歌为节，律吕和此长歌为声。八音皆能和谐，无令相夺。[②]

歌声是语言的延长（包括字音的润色与节奏的处理），歌声以语言的节奏为节奏，按语词字声的高低配成唱腔。在汉语传统诗歌的审美观中，语言是主导性的。“器写人声，声非学器”[③]是乐音模仿语言，而不是倒过来。因此，即使词曲这种由“乐以定词”的文体，也不能不尊重汉语文体原有的规律。所以张炎在论述合律问题时，一方面认为“音律所当参究”，另一方面又建议“词章先宜精思，俟语句妥溜，然后正之以音谱。”[④]为什么“词章宜先精思”呢？那是因为合律并不只是声音的高低是否和协一端；语言节奏是否与乐调节奏配合也是要考虑的。词曲所用字调的高低虽可服从于乐调，但节奏的处理却不能扭曲汉语句法的规律。所以一定要先把字句的组合按文体规定的字、逗、句、韵想好，使词顺语畅之后再用音谱来检定。

① 中国戏曲研究院：《中国古典戏曲论著集成》（一），中国戏剧出版社1982年版，第174页。
② 《十三经注疏》，中华书局1991年版，第131页。
③ 范文澜：《文心雕龙注》，人民文学出版社1958年版，第522页。
④ 蔡桢：《词源疏证》卷下，北京市中国书店1985年版，第50—51页。

更重要一点是：自从沈约等发现汉字的四声现象，编制《四声谱》，创立讲究四声配搭的“永明体”（诗体）后[①]，文字声韵的声音元素，即被视为使歌曲的音乐之美产生无限变化和可能性的泉源：

宫商之声有五，文字之别累万；以累万之繁，配五声之约，高下低昂，非思力所举。[②]

故六朝作家都非常自觉地以文字声韵之美，扩大乐音之美。大文论家刘勰论声律，有下面的总结：

夫音律所始，本于人声者也。声含宫商，肇自血气，先王因之，以制乐歌……故言语者，文章神明枢机，吐纳律吕，唇吻而已……是以声画妍蚩，寄在吟咏；吟咏滋味，流于字句；（字句）气力，穷于“和”“韵”。异音相从谓之“和”，同声相应谓之“韵”。[③]

这就是说，乐歌之美，必以言语声韵之美为本，故要以“和”“韵”二法，先处理好文字声韵的配搭。以“和”“韵”之法处理文字声韵之美，可说是一种高超的哲理思维。

怎样理解“异音相从谓之和”呢？范文澜《文心雕龙注·声律第三十三》注十二有很精彩的解读：

陈先生曰：“彦和此文，实本《左传》晏子曰‘和与同异，如羹焉。声亦如味，清浊大小短长疾徐哀乐刚柔迟速高下出入周疏以相济也……’故彦和本之谓异音相从也。”[④]

不同的声音，经过艺术的处理后，能产生一种多元复杂的和协，正如五味俱全的羹汤，可达到一种和合的美味。就诗的声韵处理来说，便是用异音相从的手法来安排四声，以丰富声音的变化。再加上以“同声相应”的手法来处理韵字，加强声音的往复稳定，文字声韵之美，即能获得相承互补的艺

---

①《二十四史·南齐书》，中华书局1987年版，第898页。《南齐书·陆厥传》云：“永明末盛为文章……约等文皆用宫商，以平上去入为四声，以此制韵，不可增减，世呼为永明体。”《梁书·沈约传》谓沈约撰《四声谱》。

②《二十四史·南齐书》，中华书局1987年版，第900页。

③范文澜：《文心雕龙注》，人民文学出版社1958年版，第560页。

④范文澜：《文心雕龙注》，人民文学出版社1958年版，第560页。

术效果。这是道家常用的辩证美学，是玄妙的，但也是科学的。且看沈约对声韵安排的建议：

夫五色相宣，八音协畅，由乎玄黄律吕，各适物宜。欲使宫羽相变，低昂互节，若前有浮声，则后有切响；一简之内，音韵尽殊，两句之中，轻重悉异。妙达此旨，方可言文。[①]

这就是刘勰所谓“和、韵”理念的实践方法。“永明体”的格律是这样建立的，唐代“近体诗”（律诗）的格律也是这样建立的。格律使文字声韵的音乐性，在没有乐音配合的情况下，也能发挥相当丰富的音乐效果。

沈约等讲究文章的四声，其目的固在加强文学作品的音乐效果，但最终目的，还是要使文章便于入乐。[②]汉字的音乐元素，涵盖于汉字的四声中。汉字数目以万计，字音不同者多，如何与有限的乐音（五音或七音）相配谐合，并不是一个简单的问题。解决的办法，正好就在四声的规律之中。沈约另一重大发现是：

若以文章之音韵，同弦管之声曲，则美恶妍蚩，不得顿相乖反。[③]

就是说，文字声韵若要协同于乐曲，则字音与乐音必须相应。如何相应？沈约提出使乐音与文字四声的调值、音势及长短相应。所以隋刘善经《论四声》云：“平上去入，出行闾里，沈约取以和声之律吕相合。窃谓宫商徵羽角，即四声也。”[④]以四声协五音的方法虽来自民间，但其规律的总结，不能不归功于沈约。

但就文章的整体而言，其音乐性又不仅止于文字声韵。字、逗、句、韵所形成的节奏，也是音乐性的重要部分。尤其是由西域曲子所衍生的曲子词，其文体节奏与乐体节奏的相应，必经过一番琢磨的功夫。唐代诗人元稹《乐府古题序》云：

---

①《二十四史·宋书》，中华书局1987年版，第456页。
②《二十四史·南齐书》，中华书局1987年版，第898页。《南齐书·陆厥传》：“永明末，盛为文章。吴兴沈约、陈郡谢朓、琅邪王融……约等文皆用宫商，以平上去入为四声，以此制韵，不可增减，世呼为永明体。”
③《二十四史·南齐书》，中华书局1987年版，第900页。
④王利器：《文镜秘府论校注》，中国社会科学出版社1983年版，第104页。

在音声者，因声以度词，审调以节唱。句度短长之数，声韵平上之差，莫不由之准。[1]

词曲的写作，除了按乐谱填上四声相应的字外，还要依曲调考虑文句的长短（字数）是否合适。这样，所制之词，方可称为“入调”：

曲之不入调者，字句不准，阴阳不分，平仄失调是也……必字字读真，而能不失宫调，谐和丝竹，方为合度之曲耳……曲不合调，则使唱者依调则非其字，依字则非其调……[2]

所以制曲不但要有音谱，还要有文谱。所谓文谱，就词曲而言，是依音谱配四声及字句制成的一种典范性的定格字声句韵谱。这种文谱据说在汉、唐已有，但现在可见的文献多出于明、清两代。[3]从周德清“先要明腔，后要识谱，审其音而作之”的话看来，元代肯定亦出现了文谱。同时也可以知道，他的“存调”观念，是音谱和文谱的规范并重。只有这样，才能做到词、律兼美。

所谓“调”，指属某一宫调的某一曲牌所代表的曲调，故又称“牌调”。每个牌调的特点，都是由文律与乐律互动而形成的：

牌调之别，全在字句及限韵。某调当几句，某句当几字及当韵不当韵，调之分别，全在乎此。唱者遵此不失，自然事理明晓，神情毕出，宫调整然。[4]

文体的字、逗、句、韵提供了牌调的节奏框架，文体的声韵安排则调整了牌调的旋律框架。当然保存曲子原来的旋律，也是存调的主要目的之一；但为了适应汉语字音的规律，或出于把汉字声韵之美纳入曲中的考虑，不能不作一定的调整，所以原调的旋律框架也受到汉字声韵的改造。牌调的节奏

① 冀勤校点：《元稹集》卷二十三，中华书局1982年版，第254页。
② 中国戏曲研究院：《中国古典戏曲论著集成》（七），中国戏剧出版社1982年版，第179—180页。
③ 周维培：《曲谱研究》，江苏古籍出版社1999年版，第24页。第一章《曲谱源流考》。其中引《曲谱大成凡例》谈到一种叫《骷髅格》的文谱说：“其谱之法，以点逗志为句段，而无其词；以平仄别为虚实圈，而无其字。盖譬诸人身，但具骨格，俟填曲者传以肌肉，施以文彩。”
④ 中国戏曲研究院：《中国古典戏曲论著集成》（七），中国戏剧出版社1982年版，第180页。

框架，则必须由文体的字、逗、句、韵来构成，否则句逗不清，便难以传情达意。牌调的宫调归属，本由原调所规定，但也因文律的影响，同名牌调也可属不同的宫调，有不同的调高和调式。在《中原音韵》收录的335个牌调中，就有16个牌调，可分属不同宫调。如有黄钟调【水仙子】，也有双调【水仙子】；有正宫调【端正好】，也有仙吕调【端正好】等等。[①]牌调中的调式，决定于与韵字相应的“结音”（亦称“煞声”，指韵字所配乐最后一音）。同名牌调可属不同宫调，是调式受韵字影响的结果。

从上面的探讨可知：词或曲所传唱的牌调音乐，是经过汉语歌曲传统“以文化乐”的成乐方法来改造的，其审美目的，是词、律兼美。因此，所谓“存调”观念，是要同时保存音谱与文谱（通常称“曲谱”）互动所形成的牌调声腔。换言之，供演唱的牌调音乐，是不能脱离文谱而依音谱独存的。一些长于声律的词家或曲家，甚至以汉语诗歌传统“选词配乐”的方法来制作长短句的“自度曲”。[②]这种制作方法无疑更能达到词、律兼美的要求，而其文谱更变成是全面主导性的。这说明在存谱观念中，文谱占有更重要的地位。

为方便存调而编制的曲音

由前面的分析，从词、律兼美的审美要求来存调，编制一套便于作曲和唱曲的“曲音”是必要的。这套曲音既首为存调而设，便须具备以下条件：

（一）其读音可通四海，使牌调传唱广远。

（二）其阴阳四声规范稳定，以便制作曲调时乐律与文律结合有所遵循。

（三）其字音音素，有利于表现牌调的声情，使达到最好的艺术效果。

---

① 中国戏曲研究院：《中国古典戏曲论著集成》（七），中国戏剧出版社1982年版，第224—230页。

② 姜白石：［长亭怨慢］小序云：“予颇喜自制曲，初率意为长短句，然后协以律，故前后阕多不同。”这种制作方法和汉族诗歌传统制作方法并无二致，但其诗体则取长短句的样式罢了。

下面让我们来看周德清怎样从这几方面来考虑曲音的编制。

针对第一点，周德清说："欲作乐府，必正言语；欲正言语，必宗中原之音……关、郑、白、马一新制作，韵共守自然之音，字通天下之语，字畅语俊，韵促音调。"[①]他认为关汉卿、郑光祖、白朴、马致远这元曲四大家，以中原音韵制曲，能使牌调声情，达到最好的艺术效果，故可传唱天下。所以他主张以中原音为曲音的基础音，并以中原音为则，结合各地可相通的字音编成一套曲音。

周氏这样说明他编韵的办法："以中原为则，而又取四海同音而编之。"[②]又说："合于四海同音，分豁而归并之，与坚守《广韵》方语之徒[③]，转其喉舌，换其齿牙。"[④]当时有许多地方读书音的读法，其实相去不远，差别甚微：有时是韵母略异，有时是收音不同。周德清认为可以中原音为则，加以改造，统一读法，纳入曲音中。经过他的刻意"分豁（打通）归并"，原收《广韵》的206韵，变成了19韵类。[⑤]《中原音韵正语作词起例》有一部分将19个韵类一些地方音出现异读的常用字标列出来，建议在作曲时要以中原音读法为准。[⑥]如此加以人为的整理之后，繁细的206韵，变为简约的19韵类，而字读也有了统一的标准。这样的一套字音，对作曲和唱曲无疑有极大的方便。更因其以可通四海的中原音为基础音，而大大有利于曲调的传唱。

---

① 中国戏曲研究院：《中国古典戏曲论著集成》（一），中国戏剧出版社1982年版，第175页。
② 中国戏曲研究院：《中国古典戏曲论著集成》（一），中国戏剧出版社1982年版，第220页。
③ 宋代官方所编的《广韵》，音系源于沈约的《四声谱》，周德清认为沈氏乃依闽浙方音而编四声："……详约制韵之意，宁忍弱其本朝，而以敌国中原之音为正耶？不取所都之内通言，却以所生吴兴之音，盖其地邻东南海角，闽浙之音无疑……"此说难免有主观推断的成份，且带意识形态偏见。
④ 中国戏曲研究院：《中国古典戏曲论著集成》（一），中国戏剧出版社1982年版，第214页。
⑤ 姜亮夫：《中国声韵学》，台北文史哲出版社重印本，第170页。姜亮夫先生说："《广韵》二百六韵，既析其开合洪细，复明其阴阳对转……于是当就异韵同音者，括为韵摄。"在宋元之际，声韵学家有用"韵摄"之法将206韵重新分组。如宋杨中修之《切韵指掌图》拼其开合为十二；元刘鉴《切韵指南》分韵为十六摄。周德清的归拼法有没有受韵摄观念影响，可进一步研究。
⑥ 中国戏曲研究院：《中国古典戏曲论著集成》（一），中国戏剧出版社1982年版，第214—218页。周氏说明云："依后项呼吸之法（即中原音韵十九韵类读法），庶无之、知不辨，王、杨不分及诸方语之病矣。"从这个说明，可知周氏归拼韵类的具体做法。

第二点针对文律与乐律的相应。首先考虑的是字声与牌调旋律的配合问题。这方面，字声调值的高、低，音势的上行、下行或平行是非常关键性的。

先谈调值问题。在周德清的时代，自然不可能有很明确的调值观念，但对于高低不同的两类平声字，却是判然有别的。在《广韵》中，也有“辨四声轻清重浊法”一项，并表列其类。但《广韵》所说的“清、浊”，除了指字的调值高、低之外，还含有声母在发音时送气、不送气之别。周德清只考虑和旋律相关的调值问题。故虞集说：“其法以声之清、浊，定字为阴、阳。如高声从阳，低声从阴；使用字者随声高下，措字为词，各有攸当。”[①]周德清进一步说明：“平声有上平、下平之分……如东红二字之类，东字下平声属阴；红字上平声属阳。阴者，即下平声；阳者，即上平声。”用“阴、阳”概念来指调值高、低，无疑比用“清、浊”概念更为清晰。他又指出：“上、去二声各止一声，俱无阴、阳之别”，“惟慢词中仅可曳其声尔。”他发现：上、去二声在演唱的时候，一般分不出阴、阳，只有在较慢和延长的节奏中，才稍听得出来。所以他主张：“上、去二声，施于句中，施于韵脚，无用阴、阳。”[②]可见他并非认为语音中上、去二声没有阴、阳之分，只是在曲唱中听来殊不显明，故可不加细究。这也是一种方便法门。但这种方便，对北曲行得通，对南曲却不合适，故明、清曲家加以质疑并进一步探讨。我们会在后面谈到。

再来谈曲音四声的音势走向。周德清并没有谈音势走向，大概他认为作曲者可凭听觉辨别。音势走向其实对词、律相应非常重要，那要到明、清曲家才有更具体详尽的探讨。周氏最关切的，是入声字的问题。这其实也与音势有关。入声字出口即断，音势没有明显走向，[③]其配律弹性较大，这是一

---

① 中国戏曲研究院：《中国古典戏曲论著集成》（一），中国戏剧出版社1982年版，第173页。
② 中国戏曲研究院：《中国古典戏曲论著集成》（一），中国戏剧出版社1982年版，第176页。
③ 乐维思：The Basis of Musical Composition，Foundation of Chinese Musical Art Chapter II，Paragon Book Reprint Corp. 1963年版，第30页。这一点，可参考美国音乐学者乐维思（J. H. Levis）的研究。字调音势的往上行或向下走，需要一定的时间长度，否则便难听得出来。入声字出口即断，其音势难以听清。

种方便。但实际演唱中，入声字因出口即断，不易延长，在曲唱技术上有一定难度。周氏于此，又开其方便之门：使入派三声，广其押韵。

在宋代，沈义父已认为入可代平，却未言其理。[①]周德清将入派三声，以广押韵，其法亦未明言，但将同一韵类派入三声之例表列。但我们如果研究一下《中原音韵正语作词起例》对前人作品有关这方面的评论，便知周氏说的入派三声，是依与音谱相应的文谱某句某字所规定的四声中某一声而派的。他以马致远【双调】套曲《秋思》为典范，认为此曲“车遮”韵入声字派为平、上、去三声的韵脚，“无一字不妥”，嘱“后辈学去”。这套散曲，清代曲家叶堂《纳书楹曲谱》存有音谱。拿周氏列出派入平、上、去三声各入声字与音谱对照：派入平声的“蝶、穴、杰、别、竭、绝”六字，均合平声谱法；派入上声的“阙、说、铁、雪、拙、缺、贴、歇、彻、血、节”十一字，均合上声谱法；派入去声的“灭、月、叶”三字，则只有“月”字是平声谱法。倒过来，如果我们去检查同收于《纳书楹曲谱》中的王实甫《北西厢记·哭宴》一套曲句中所用入声字，便会发现这些字，也全按规定的腔格谱法派入平、上、去三声的。由此可见，元代北曲的入声字，是按谱而派的。

入声字为甚么可派入三声呢？要到清代曲家徐大椿才把原理说出来：

> 盖入之读作三声者，缘古人有韵之文，皆以长言咏叹出之。其声一长，则入声之字自然归入三声，此声音之理，非人所能强也。[②]

徐氏说得过于简略，可作一点补充。前面说过，入声字出口即断，没有明显的音势走向，故而显不出腔格的特点。入声字一旦延长，其音势平行，即成平声腔格；向上行，即成上声腔格；向下行，即成去声腔格；故可成为作曲者广押韵，添字声的方便法门。周德清以入派三声编曲音，亦是此一原理的运用。徐大椿说：

> 北曲则平自平，上自上，去自去，字字清真……故唱入声，亦必审其字

① 《丛书集成初编·碧鸡漫志及其他三种：乐府指迷、词源、词旨》，中华书局1991年版，第3页。
② 中国戏曲研究院：《中国古典戏曲论著集成》（七），中国戏剧出版社1982年版，第168页。

势，该近何声，及可读何声，派定唱法……[①]

徐氏这种了解无疑是正确的。[②]至于依何而审其字势，当然就是按谱审之。周氏谓："先要明腔，后要识谱，审其音而作之，庶无劣调之失。"[③]入派三声，亦以存调为第一考虑。

周氏在《正语作词起例》部份叙录十七宫调内牌调335章，说明各宫调声情特色；又选评各宫定格牌调作品40首，论所用字在阴阳、平仄、对偶、务头各种曲律方面的得失，都凸显了他"正言语，宗中原之音"以编曲韵的存调意识。

现在再来看第三点：曲音音素与牌调声情效果的问题。周德清"以中原为则"，"分豁归拼"了许多相类的韵字；但他也以中原为则，从"五音"（喉、舌、齿、牙、唇五个声母发声位置）和"四呼"（开、齐、合、撮四种不同的韵母出音口形）的观念，把韵类分开。此外，他也很重视尾音收前、后鼻音（n，ng）和抵颚音（n）与闭口音（m）之别。他在《正语作词起例》中，把一些容易相混的字分韵表列。这种分韵的做法，固然是以中原音改正方音，但客观上，也构成了曲音音素的丰富性。徐大椿在这方面找到了美学的依据：

喉、舌、齿、牙、唇之外，又有鼻音、闭口音者，何也？盖声音之道，所以畅发天地之和气，虽以清明疏亮为主，但皆清明疏亮，一往不返，则律吕之气有张无翕，不能备四气之和，此鼻音、闭口音所以不能无也……故《中原音韵》以"东锺"起，以"廉纤"终，终之以闭口者，犹四时之令穷于冬也。"东锺"则春令之始也；但立春之时，阳气初动，故犹稍带鼻

①中国戏曲研究院：《中国古典戏曲论著集成》（七），中国戏剧出版社1982年版，第167页。
②现当代的语音学家，从王力先生开始，因为不去探讨曲唱原理，所以一厢情愿的认为："到了元代，实际上入声已经拼入了平上去三声……周德清根本否认入声的存在……"（引自王力：《曲律学》，中国人民大学出版社2005年版，第57页。）这种讲法，事实上是连文献都没看清楚。周德清明白地说："入声派入平、上、去三声者，广其押韵，为作词而设耳，然呼吸言语之间，还有入声之别。"（见《中原音韵正语作词起例》，中国戏曲研究院：《中国古典戏曲论著集成》（一），中国戏剧出版社1982年版，第211页。）周氏的入派三声，完全是人为的做法，并非语音自然发展的结果。这和王先生的想法大有出入。徐氏从曲理了解此一课题，无疑更切合周氏原意。
③中国戏曲研究院：《中国古典戏曲论著集成》（一），中国戏剧出版社1982年版，第231页。

音，有出而未舒之象。自“庚青”正鼻音之后，即从“尤候”之合口喉音，转入“寻侵”闭口，亦以渐而收藏……故能知鼻音、闭口音法，则曲中之开、合、呼、翕，皆与造化相通，然后清而不焦，放而不滥，有深厚和粹之妙。[①]

徐氏之论颇有深理。就存调角度言之：为音谱与文谱的配合，曲音舍繁就简，固有方便；但从牌调声情美听效果考虑，则曲音音素，不嫌其繁也。

周德清对作者作曲的要求是：明腔，识谱；故须知韵，知平仄，知句之对偶、短长，知末句煞声用字的四声规定等。[②]他编制曲音，也是为了达到这些与存调有关的要求，使牌调能以最好的艺术效果，传唱下去。平分阴阳，定其调值高低；上去音势走向，以中原音为准；入派三声；分豁归拼韵类；分辨四呼五音，鼻音闭口；这些做法，不但方便于词与律的相应，也有利文谱上“和”与“韵”的安排，使汉语的文字声韵之美，适当地纳入曲唱之中，达到词、律兼美的存调目的。

明、清曲家对曲音理论的修订与补充

周德清编《中原音韵》，主要将元代前辈作家如关汉卿、郑光祖、白朴、马致远等的散曲佳作韵脚，收集分类而成。[③]这些作家，都是北曲作家，周氏称赞他们的作品“韵共守自然之音，字能通天下之语，字畅语俊，韵促音调”，足以为曲音典范。在编制曲音的过程中，周氏总结整理了填词作曲的理论，这一套理论，也同时是曲音编制的理论依据。根据这套理论，他严厉批评了南曲所用字声：

自隋至宋，国有中原，才爵如约（按：指沈约）者何限？惜无有以辨约之韵乃闽、浙之音而制中原之韵者……南宋都杭，吴兴与切邻，故其戏文如《乐昌分镜》等类，唱念呼吸，皆如约韵——昔陈之《后庭花》曲，未必无

① 中国戏曲研究院：《中国古典戏曲论著集成》（七），中国戏剧出版社1982年版，第163页。
② 参见其序及《正语作词起例》。
③ 周维培：《论中原音韵》，中国戏剧出版社1990年版，第40页。

此声也——总亡国之音，奚足为明世法……彼之沈约不忍弱者，私意也。且一方之语，虽渠之南朝亦不可行，况四海乎？予生当混一之盛时，耻为亡国搬戏之呼吸，以中原为则，而又取四海同音而编之，实天下之公论也。[①]

周氏这里的批评固有意识形态的问题，就前文周氏对沈约编韵音系来源的讲法，也不无猜测成份。[②]毕竟从六朝至元代，中间经过五百多年的变化，周氏又何从得知南宋戏文唱念呼吸，皆如约韵呢？不过，南宋戏文，本从民间兴起，周德清所听到的唱念，用了闽、浙方音，倒是可能的。就这一点而言，周氏按其“以中原为则”的观点，批评南曲的用韵，还是合乎逻辑的。周氏言下之意，是南曲用韵，亦应以中原为则。

周氏的意见得到不少明代曲家的响应。祝允明《猥谈》，何良俊《曲论》，《南词叙录》等著作均对南曲多所批评而提倡向北曲学习。《中原音韵》于是备受推崇。万历曲家沈璟（1553—1610）最为热衷，其商调【二郎神·论曲】云：

名为乐府，须教合律依腔……参详……把仄韵平音分几项，倘平音窘处，须巧将入韵埋藏……词中上声还细讲，比平声更微茫，去声正与分天壤……析阴辨阳，却只有那平声分党。细商量，阴与阳还须趁调低昂……中州韵，分类详。[③]

差不多照搬周德清整套理论。但明、清曲家并不完全像他那样照单全收。第一位对《中原音韵》有意见的，是《南词叙录》的作者。他虽批评了

① 中国戏曲研究院：《中国古典戏曲论著集成》（一），中国戏剧出版社1982年版，第219—220页。
② 前文云：“齐史沈约，字休文，吴兴人，将平上去入制韵，详约制韵之意，宁忍弱其本朝而以敌国中原之音为正耶？不取所都之内通言，却以所生吴兴之音，盖其地邻东南海角，闽浙之音无疑。且六朝所都，江淮之间，辑至乏俱无闭口，独浙有也——以此比论，止可施约之乡里矣。”（见中国戏曲研究院：《中国古典戏曲论著集成》（一），中国戏剧出版社1982年版，第219页。）以沈约为吴兴人，即疑所编韵为浙闽之音，未免武断。难怪明人王骥德也用同样的思维怀疑周氏的中原音韵：“又周（按：指德清）江右人，率多土音，去中原甚远……安保其无离而不协于正者哉！”真个是以其人之道还其人之身。引文见王氏《曲律·论韵第七》，中国戏曲研究院：《中国古典戏曲论著集成》（四），中国戏剧出版社1982年版，第111页。
③《沈璟集》（下），上海古籍出版社1991年版，第849页。沈璟（1553—1610），明代曲学大家，著有《南曲全谱》《南词韵选》《唱曲当知》《正吴音》等多种，惜除第一种余皆失传。沈璟虽遵《中原音韵》，到后来也主张南曲恪守《洪武正韵》（见《度曲须知·字厘南北》）。

永嘉杂剧所用南曲，“以村坊小曲而为之，本无宫调，亦罕节奏”，但认为“南有高处，四声是也。北虽合律，止于三声，非复中原先代之正，周德清区区详订，不过为胡人传谱，乃曰‘中原音韵’，夏虫、井蛙之见耳！”[①]这里虽亦有意识形态偏见，却点出了《中原音韵》并不能完全切合南曲的承传。他只提四声问题，其实还有阴阳问题。明代曲家王骥德（？—1623）对此有深入讨论。

王骥德说：“南曲之必用南韵也，犹北曲之必用北韵也，亦由丈夫之必冠帻而妇人之必笄珥也。”[②]王氏是从存调的观点考虑的。南曲的发展，由宋词开始，虽亦吸收坊村小调，毕竟也有自己的承传。这种承传，其始甚至早于北曲，由南宋到明代，有几百年历史，[③]牌调的形成，不可能不受字声影响。王氏认为：

且周之韵，故为北词设也；今为南曲，则益有不可从者。盖南曲自有南方之音，从其地也。如遵其（按：指周德清）所为音且协者，而歌“龙”为“驴东”切；歌“玉”为“御”，歌“绿”为“虑”……听者不啻群起而唾矣！[④]

这里有字读的问题，也有四声的问题。王氏也肯定南曲对入声的保存：

南曲与北曲正自不同：北则入无正音，故派入平、上、去之三声，且各有所属，不得假借；南则入自有正音，又施于平、上、去之三声，无所不可……不得以北音为拘。[⑤]

至于阴、阳的问题，王氏认为更不可盲从北曲。他说：“北曲中，凡揭起字皆曰阳，抑下字皆曰阴；而南曲正尔相反。”[⑥]这一点对作曲、唱曲均影响甚大：

---

① 中国戏曲研究院：《中国古典戏曲论著集成》（三），中国戏剧出版社1982年版，第240—241页。《南词叙录》作者一般认为是徐渭，但学术界有争论。
② 中国戏曲研究院：《中国古典戏曲论著集成》（四），中国戏剧出版社1982年版，第180页。
③ 中国戏曲研究院：《中国古典戏曲论著集成》（三），中国戏剧出版社1982年版，第239页。
④ 中国戏曲研究院：《中国古典戏曲论著集成》（四），中国戏剧出版社1982年版，第112页。
⑤ 中国戏曲研究院：《中国古典戏曲论著集成》（四），中国戏剧出版社1982年版，第106页。
⑥ 中国戏曲研究院：《中国古典戏曲论著集成》（四），中国戏剧出版社1982年版，第107页。

曲之篇章句字，既播之声音……阴、阳一欺，则调必不和。欲诎调以就字，则声非其声；欲易字以就调，则字非其字矣。[①]

唱南曲而字之阴阳从北，则“毋论听者迕耳，抑亦歌者棘喉”[②]，不能不予深思。这也是从存调观点来考虑。

王骥德所以提出异议，前面提过，是基于存调的观点。尽管明代曲家对南曲多所批评，但南曲的兴起，随着明朝这个南方汉族政权的建立，其盛已超越北曲，宫廷的提倡更助长其势。[③]南曲的演唱与制作已成为不可挡的大潮流。南曲在南宋创始时期虽不讲究音律，但亦有一定规范。《南词叙录》云：“南曲固无宫调，然曲之次第，须声相邻以为一套，其间亦自有类辈，不可乱也。”[④]指出南曲也有套曲的结构。嘉靖、隆庆年间，更出现了一批南曲的改造者，[⑤]要将南曲演唱及制作，提高到北曲的水平。其中魏良辅是最重要的一位：

嘉隆间有豫章魏良辅者……生而审音，愤南曲之讹陋也，尽洗乖声，别开堂奥，调用水磨，拍捱冷板，声则平上去入之婉协，字则头腹尾音之毕匀……要皆别有唱法，绝非戏场声口……[⑥]

但魏良辅等对南曲的改造，在曲音观点上，并非盲从周德清。在四声方面，魏氏认为要“平、上、去、入，逐一考究，务得中正”[⑦]。这说明魏氏主张唱南曲还是要保留入声字的唱法。再看字音。魏氏以为：“曲有两

---

①中国戏曲研究院：《中国古典戏曲论著集成》（四），中国戏剧出版社1982年版，第107页。
②中国戏曲研究院：《中国古典戏曲论著集成》（四），中国戏剧出版社1982年版，第107页。
③《南词叙录》云：“时有以《琵琶记》进呈者，高皇帝笑曰：‘五经、四书，布帛、菽粟也，家家皆有；高明《琵琶记》，如山珍、海错，贵富家不可无。’”（引自中国戏曲研究院：《中国古典戏曲论著集成》（三），中国戏剧出版社1982年版，第240页。）《琵琶记》被称为“南曲之祖”，此作由明太祖给与如此崇高评价，南曲盛行是必然的。
④中国戏曲研究院：《中国古典戏曲论著集成》（三），中国戏剧出版社1982年版，第241页。
⑤张大复：《梅花草堂笔谈》，国学研究社1936年版，第200页。云：“魏良辅，能谐声律，转音若丝。张小泉、季敬坡、戴梅川、包郎郎之属，争师事之，而良辅自谓勿如户候过云适……吾乡有陆九畴者，亦善转音……梁伯龙（按：即梁辰鱼）闻，起而效之……又与郑思笠精研音理，唐小虞，陈其泉五七辈杂转之。”
⑥中国戏曲研究院：《中国古典戏曲论著集成》（五），中国戏剧出版社1982年版，第198页。
⑦中国戏曲研究院：《中国古典戏曲论著集成》（五），中国戏剧出版社1982年版，第5页。

不杂。南曲不可以杂北腔，北曲不可以杂南字。”[①]可见魏氏也和王骥德一样，认为“南曲自有南方之音”，不可杂用北字。倒过来，北曲当然也不可唱南音。由上所述，可知在南曲改造的过程中，对南曲所用字音问题，明代曲家出现过两种意见。一种是南曲应以南音唱之，以《南词叙录》作者，魏良辅，王骥德为代表；一种是以沈璟为代表，认为要紧跟《中原音韵》。

所以在实际演唱中，情况是颇混乱的。明末曲家沈宠绥有此观察：

北曲肇自金人，盛于胜国，当时所遵字音之典型，唯《中原韵》一书已尔，入明犹踵其旧。迨后填词家竞工南曲，而登歌者亦尚南音，入声仍归入唱……南字之间涉中原，虽不当窾，然相仍已非一日……至北曲字面，所为自胜国以来，久奉《中原韵》为典型，一旦以南音搅入，此为别字，可胜言哉！[②]

唱者做法刚好和魏良辅的要求相反：南曲杂北腔，北曲杂南字。这已到了明末时候，南曲的改造，已有相当一段日子了，而南北曲的字音问题还没有解决！所以沈宠绥在这方面特别作了一番努力。

在他的年代，曲家尽管推崇北曲，南曲南唱，却成了主流意见。这时，沈璟的《南词全谱》经已刻印[③]，南曲的曲律有所依据；此外，明太祖朱元璋下令以“中原雅音”修编的《洪武正韵》已二度出版，[④]南曲字音，亦立下了准绳。南北曲字音所以仍然出现上述混乱情况，主要是唱者的认识问题。沈宠绥指出：

从来词家只管得上半字面，而下半字面，须唱家收拾得好。盖以骚人墨

① 中国戏曲研究院：《中国古典戏曲论著集成》（五），中国戏剧出版社1982年版，第7页。

② 中国戏曲研究院：《中国古典戏曲论著集成》（五），中国戏剧出版社1982年版，第237—239页。

③ 周维培：《曲谱研究》，江苏古籍出版社1999年版，第91—128页。蒋孝在明嘉靖年间出版《旧编南九宫谱》，是现存最古的一种南曲格律谱。约五十年后，沈璟加以修订而成《南曲全谱》，影响明、清两代曲坛甚大。

④《洪武正韵》初版，在洪武八年完成，把《广韵》206韵合拼为76个；洪武十二年印刻了修订版，收韵80个。当代学者甯忌浮《洪武正韵研究》认为此书的编撰，虽以明太祖“以中原雅音校正之”的圣谕为指引，却因编者多为吴人，对中原雅音既不熟习，也无研究，故该书用韵反多与旧韵书相符（详见甯忌浮：《洪武正韵研究》，上海辞书出版社2003年版，第9—11页。）。不过，此书代表了南方的官话音或读书音，正可作为南曲曲音的依据。

士，虽甚娴律吕，不过谱厘平仄，调析宫商，俾征歌度曲者，抑扬谐节，无至沾唇拗嗓，此上半字面，填词者所得纠正者也。若乃下半字面，工夫全在收音，音路稍讹，便成别字……收得清楚，鼻、舌不相侵，噫、于不相紊，则下半字面，方称完好。[①]

曲音的混乱，其中一个问题是唱者对下半字面的收音没有唱好。收音为什么那么重要？因为收音时“音路稍讹，便成别字”；若是韵字，更成别韵。韵字出韵，违反调式煞声词、律相应的规范，无法准确表达声情。唱者的唱法，往往受其所习惯的方音影响。尤其是南曲流行的吴语区方音，许多抵颚音（n）不收，即收，亦易与鼻音（ng，即今所谓后鼻音）相混。还有闭口音（m），吴语区这个音早已消失，吴人收此音甚为困难。周德清《中原音韵》把这几种收音的韵类分得清清楚楚，对作曲者大有方便，只消依韵而押即无误。但唱者却有一个收音的口法问题。这就使沈宠绥想到要研究演唱的口法，尤其是收音的口法。只有找到正确的演唱口法，才可能唱出规范化的曲音，曲调才可以完美的传唱下去。

沈氏有这样的慨叹：“今人尽攻举子业，而字学一脉，几乎息矣。彼其音关唇舌齿喉，理寓阴阳清浊，儒绅士苴弗讲，犹赖度曲者仅留一绪于歌声之中。”[②]他敏感地意识到，曲音的正确读法，须由唱者口传下去。探讨演唱口法，使他有下面的大发现：

予尝考字于头、腹、尾音，乃恍然知与切字之理相通也。盖切法，即唱法也……切者，以两字贴切一字之音。而此两字中：上边一字，即可以字头为之；下边一字，即可以字腹、字尾为之。如“东”字之头为“多”音，腹为“翁”音，而“多翁”两字，非即“东”字之切乎？“箫”字之头为“西”音，腹为“鏖”音，而“西鏖”两字，非即“箫”字之切乎？“翁”本收鼻，“鏖”本收“呜”，则举一腹音，尾音自寓。然恐浅人有未察，不若以头、腹、尾三音共切一字，更为圆稳找捷。试以“西、鏖、呜”三字连

① 中国戏曲研究院：《中国古典戏曲论著集成》（五），中国戏剧出版社1982年版，第203页。
② 中国戏曲研究院：《中国古典戏曲论著集成》（五），中国戏剧出版社1982年版，第223—224页。

诵口中，则听者但徐闻一“箫”字……[①]

沈氏又说：“凡字音始出，各有几微之端……此一点锋芒，乃字头也。由字头轻轻吐出，渐转字腹，徐归字尾……其间从微达著……绝无颓浊偏歪之疵矣。”[②]沈氏第一个发现是：传统的反切拼音方法，原来就是最好的字音演唱口法。第二个发现是：在传统二字相切的拼音法中，反切下字有时会含有一个尾音，但常常会为被唱者疏忽。这个尾音，是收音是否准确的关键（尤其是在唱南曲的时候，因为一字多腔，尾音不收准，字就不清楚了）。所以他建议在唱曲时，在传统二字切法中，加一本寓于反切下字的尾音同唱，即头、腹、尾三音同切，这样就没有收音不准之弊。

为了方便唱者，沈氏还在《中秋品曲》一章之后，撰写“收音总诀”，将中原音韵十九个韵类下半字面的收音口法加以描述，并标出所收之尾音；为上半字面的出声口法撰写“出字总诀”；另为南曲之唱，撰写“入声收诀”。[③]沈氏花了这番工夫，唱者乃可有所依循。

但沈氏也看到《洪武正韵》这部官方韵书，虽然也标榜“中原雅音”，但音系却跟周德清的《中原音韵》有所不同。前者虽可作为南曲字音的依据，但其中许多字的收音仍不明确，作为与曲律有重要关系的韵脚有不妥之处。沈氏于是作了一个折中的建议：

北音不可入南词，惟有《正韵》字与南音谐合，故宜遵用，初不谓北词亦可废却《周韵》也……至《洪武韵》虽合南音，而中间音路未清……是以南词作者，从来俱借押北韵，初不谓句中字面，并应遵仿《中州》也。予故折中论之：凡南北词韵脚，当共押《周韵》；若句中字面，则南曲以《正韵》为宗……北曲以《周韵》为宗……[④]

沈氏的意见，后来被清代《韵学骊珠》的编者沈乘麐所采纳。这个折中

---

①中国戏曲研究院：《中国古典戏曲论著集成》（五），中国戏剧出版社1982年版，第223—224页。
②中国戏曲研究院：《中国古典戏曲论著集成》（五），中国戏剧出版社1982年版，第222页。
③中国戏曲研究院：《中国古典戏曲论著集成》（五），中国戏剧出版社1982年版，第205—208页。
④中国戏曲研究院：《中国古典戏曲论著集成》（五），中国戏剧出版社1982年版，第235页。

之论，成为解决南北曲字音问题的可行之法。

周德清编《中原音韵》，主要是为了作曲。他对唱曲的问题没有太多的思考。事实上，曲音对于唱曲，重要性不下于作曲。“曲”作为一种文乐结合的艺术载体，必须唱出来才能完成其艺术的整体表现。故此曲音的编者，应该同时考虑到唱曲的问题。尤其是南曲的唱，以字少腔多为特点；一字之长，延至数息，唱腔对字声的影响很大。因此，搞清楚字声与唱腔的关系，也是曲音编者的任务。周德清对唱曲不曾着力研究，一方面固由于他编曲韵主要为方便作曲，另一方面也由于他注意的是当时（元代）盛行的北曲。北曲的特点是字多腔少，有时一字只配一音，字声不会太受唱腔影响。周氏所以认为只有“平”分阴、阳，而“上、去”无之，是因为北曲之唱，上、去的阴、阳之分，并不明显。但周氏也知道，在慢词中，上、去也还是可听出阴、阳之别的。[①]明、清流行南曲，南曲以慢词为主，明、清曲家，对唱腔与字声的关系，便不能不作自觉的探讨；因为曲音对明、清曲家来说，已不单单是作曲的工具，也是唱曲的工具。其中最重要的，除了字声的阴阳问题和音势问题外，还有与唱曲口法相关的五音、四呼问题。他们在这几方面都结合了唱曲，作深入的论述。

先谈阴阳问题。王骥德批评周德清说：

周氏以为阴、阳字惟平声有之，上、去俱无。夫东之为阴，而上则为董，去则为冻；笼之为阳，而上则为陇，去则为弄；清浊甚别……盖字有四声，以清出者，亦以清收，以浊始者，亦以浊敛。此亦自然之理，恶得谓上去之无阴、阳，而入作平者皆阳也！[②]

要了解王骥德这段话的意思，先要知道四声的调法，即四声相转的音势走向及其相连关系。这方面清代曲家徐大椿谈得最清楚。他认为：平、上、去三声的音高和音势，有相连的关系，只有入声不同。“上声本从平声

① 周氏《中原音韵·序》云：“上去二声，施于韵脚，无用阴阳，惟慢词中仅可曳其声矣，此自然之理也。”（引自中国戏曲研究院：《中国古典戏曲论著集成》（一），中国戏剧出版社1982年版，第176页。）可见周氏也了解唱腔与字声关系，只是在北曲中的影响不像南曲那么大。
② 中国戏曲研究院：《中国古典戏曲论著集成》（四），中国戏剧出版社1982年版，第109页。

来”，而“去声本从上声转来”，“三声多连合一贯，独至入声而别”。[①]就音高而言，平声最低（南曲阳平又比阴平低），上声则从平声的音高开始，向高音方向走，不再落下。去声字既从上声转来，在开口出字时，便应从上声音势的最高点发声，然后往下走。入声出口即断，音势不明显，较难察觉到和前三声相连的轨迹。但从阴阳的概念来看四声，则平、上、去、入是相连的：

盖四声之阴阳，皆从平声起。平声一出，则四呼皆来，一贯到底，不容勉强，亦不可移易。岂有平声有阴、阳，而三声无阴、阳者；又岂有平、去、入有阴、阳，而上声独无阴、阳者。[②]

四声从平声起调，而四声相转的音势走向是相连的，那么四声的基调，是由平声决定的。平声高起，三声便随着这个基本音往上走或向下行；平声低起，情况也一样。《广韵》所代表的传统韵书，以清声字为反切上字（取其声母）的，都是阴字；以浊声字为反切上字的，都是阳字。所谓“清浊分纽”。四声基调既决定于平声，一组四声字，如平声是清声，其他三声亦应为清声，即都属阴类；如平声是浊声，其他三声也应该是浊声，即都属阳类。王骥德所谓“以清出者，亦以清收；以浊始者，亦以浊敛”就是这个意思。明、清曲家认为，在实际演唱中，传统韵书所总结的这些规律，还是要遵守保存的，尤其是南曲的唱。

不光如此。他们通过唱曲的研究，对曲音有更深的了解和发展。就阴阳问题来说，沈宠绥不但认为四声俱有阴阳，还有一些阳类字，是阴阳结合的，他从唱曲的角度称之为“阴出阳收”的字：

《中原》字面有虽列阳类，实阳中带阴。如弦、回、黄、胡等字，皆阴出阳收，非如言、围、王、吴等字之为纯阳字面，而阳出阳收者也。[③]

---

① 中国戏曲研究院：《中国古典戏曲论著集成》（七），中国戏剧出版社1982年版，第165—168页。
② 中国戏曲研究院：《中国古典戏曲论著集成》（七），中国戏剧出版社1982年版，第163—164页。
③ 中国戏曲研究院：《中国古典戏曲论著集成》（五），中国戏剧出版社1982年版，第307页。

沈氏指出，阳类字中，凡“反切之上边一字”，“字头则阴，腹、尾则阳”者，都属于阴出阳收的字，[1]其唱法亦要相应。他在《度曲须知》特撰《阴出阳收考》一篇，把这类阴出阳收的字都列出来。

此外，传统韵书如《广韵》，只以声母（纽）别阴阳（清浊）；沈氏既提出头、腹、尾三音相切的唱法，便要求“凡阳字，则当以阳音之头、腹、尾唱之；凡阴字，当以阴音之头、腹、尾唱之”。“如尤本阳字，而头、腹、尾为奚、侯、胡之音，则皆阳音矣；以尤调优，乃阴字也，而头、腹、尾为衣、欧、呜之音，则又皆阴音矣。”[2]这样三音相切的要求，无疑使唱者能把阴阳二声唱得更为准确。

明、清曲家通过对唱曲的研究，除了更深一层了解曲音的阴阳和四声的音势及其相连关系外，也藉此对汉字发音与口腔位置及其形状的关系，作更细致的探讨，进而将传统声韵学与此有关的四呼、五音观念，纳入曲音的编制之中。

沈宠绥就反切口法，在《度曲须知》中撰《经纬图说》一篇，探讨四呼、五音的问题。他得到陈献可所着的《皇极图韵》，其中有《四声经纬图》及《转音经纬图》，他认为可盖体释氏“等韵”诸编，翻为简径捷法。他把这两个图表附于文后，供作曲及演唱者参考。《四声经纬图》以36声母为经，以288韵母为纬，每韵且分标开、齐、撮、合四呼及闭口以别发声口法。此图不但可从一经一纬的坐标找到某字的反切上、下字，还可找到其开、齐、撮、合或闭口的口法。《转音经纬图》以36声母为经，以庚寒、真先、文元、侵盐、魂桓等与转音相涉的10韵为纬；在每一声母下注五音（按：宋司马光《切韵指掌图》把喉音称为宫；舌音称为商；牙音称为角；齿音称为征；唇音称为羽等），在每一韵旁注转音之字（由字头转字尾的字腹之音）。此图不但可从一经一纬的坐标找到某声某韵某字的转音之字，还可找到某字声母所属之五音的发声位置。

① 中国戏曲研究院：《中国古典戏曲论著集成》（五），中国戏剧出版社1982年版，第307页。
② 中国戏曲研究院：《中国古典戏曲论著集成》（五），中国戏剧出版社1982年版，第224—225页。

徐大椿对四呼、五音有更清晰具体的论述。徐氏认为："凡物有气必有形"，"声亦必有气以出之，故声亦有声之形。"而字声之形，若唱者能"审其字从口中何处着力，则知必如何念法方确，即知其于长短阔狭之内居何等矣"[①]。他指出，宋人声韵学所提出的"五音"，乃"审字之法"，是"字之所从生"；"四呼"乃"读字之口法"，是"字之所从出"。[②]就声韵学观点而言，五音是五类声母的发声位置，而四呼是四类韵母的发声口形，都由口腔内不同的发声器官来操作：

喉、舌、齿、牙、唇，谓之"五音"；开、齐、撮、合，谓之"四呼"。欲正五音，而不于喉舌齿牙唇处着力，则其音必不真；欲准四呼，而不习开、齐、撮、合之势，则其呼必不清……总之，呼字十分真，则其形自从；其形十分真，则其字自协，此自然之理。[③]

他指出：喉、舌、齿、牙、唇，各有开、齐、撮、合。[④]五音、四呼，一经一纬，构成字音发声口形的正确坐标。这是从唱曲口法探讨曲音的准确发声。

为唱曲而编制的曲音

存调是曲音编制的一个重要目的；但是否能准确地存调，最后还是要由唱来检定。周德清为制曲而编的《中原音韵》，到了明、清两代，已不能满足曲坛的需要。由于南曲的兴盛与流行，也由于对南曲特有唱法和曲音关系的研究，明、清曲家从唱曲的角度，对《中原音韵》所代表的曲音，作了许多理论的修订与补充，形成了一些新的理念。这些新的理念，将成为编制新一套曲音的依据。

① 中国戏曲研究院：《中国古典戏曲论著集成》（七），中国戏剧出版社1982年版，第160页。
② 中国戏曲研究院：《中国古典戏曲论著集成》（七），中国戏剧出版社1982年版，第161—162页。
③ 中国戏曲研究院：《中国古典戏曲论著集成》（七），中国戏剧出版社1982年版，第159页。
④ 中国戏曲研究院：《中国古典戏曲论著集成》（七），中国戏剧出版社1982年版，第161—162页。

明、清二代所编曲韵不少，较著名的有王文璧《中州音韵》，范善溱《中州全韵》，周昂《增订中州全韵》和沈乘麐的《韵学骊珠》。几种韵书可以说都在某些方面吸收了明、清曲家关于曲音讨论的成果，但以《韵学骊珠》的做法最全面。《韵学骊珠》是清乾隆年间出版（周昂序撰于乾隆五十七年，刻印应在该年之后）的一部曲韵，其《凡例》开宗明义即说此书为唱曲而作。因此，明、清曲家对于与唱曲有关的曲音理念都成为作者编制曲音的依据。下面我们从该书《凡例》检视一下：

一、南北曲字音有别：《凡例》言[①]，“向来曲韵，必南从《洪武》，北问《中原》。今合南北为一书，且切注明白”。这就是接受了沈宠绥解决南北曲字音问题的“折中”之论。《凡例》又言，“《正韵》平、上、去三声各二十二韵，《中原》《中州》俱各十九韵，兹从《正韵》之分机、灰，鱼、模，从《中原》之合寒、删共二十一韵；正韵入声十韵，此合八韵。”王骥德等认为鱼、模，机、灰应分，南曲入声应留，在此亦得到体现。

二、四声俱分阴阳：《凡例》言，“自古韵书皆不分阴、阳，惟《中原韵》于平声则分之，于上、去声则否；《中州韵》于平、去二声皆分，而上声仍混。兹则虽不列开，而于上声中分注阴上、阳上与阴阳通三法。”此外，该书于八入声韵亦分列阴、阳。这就把王骥德，徐大椿所主张的四声皆分阴、阳付之曲音编制。

三、标出字及收音口法：《凡例》言，“此书专为歌曲者而作，故每韵标明收音，每圈下标明五音及出音。”[②]这就是把沈宠绥所强调，唱曲者必须注重的收音观念；徐大椿所强调，出字时必须练习的四呼、五音口法，都纳入曲音编制中。

四、反切上下字的阴阳：《凡例》言，“翻切之法，诸书都有，但俱远一字未能矢口……如东字作多笼切，则多字之出音诚得之矣，而笼字之字身犹以舌之多动一动为嫌；且音又属阳，与本音不合。兹作多翁切，则连读翻

① 此处及下引《凡例》文均见沈乘麐：《韵学骊珠》，中华书局2006年版，第49—51页。
② 此处“出音”，指韵母部份的发音，该书都注明为满口、撮口、直音等。满口即四呼之合口音；撮口即撮口音；直音即开口音。四呼中只齐齿音未注出。

切之二字宛肖读本音之一字矣。”沈宠绥主张阴字头、腹、尾音皆以阴字唱之，阳字头、腹、尾皆以阳字唱之。《韵学骊珠》用这个理念，重订曲音反切。

《韵学骊珠》虽为唱曲者而编，但正如该书《凡例》所说：“即填词家亦不为无补。”因为《中原音韵》只收北曲曲音，此书兼南曲曲音，作南北曲者，皆有方便。当然，曲音不管为了作曲或唱曲而编，存调始终是一个重要的考虑。

曲音理论的总结

从上面的回顾，可知曲音理论是经过上千年作曲与唱曲的艺术实践而形成的。总结起来，有以下几个方面：

一、曲音有一定的语音基础，但它并不是一时一地的语音。因为广为传播（通四海）是曲音的策略之一，故曲音是由京城的官话音[①]和各地的读书音结合而成（以中原为则，取四海同音编之）。

二、曲音编制的目的，是为了方便牌调音乐的作曲和演唱，使乐调能符合“律和声”的审美原则，以最佳的艺术效果传唱下去，故其编制必须结合曲律来考虑。曲律，是由牌调音乐的文体与乐体互动形成的。其中与曲音关系最密切的是：阴阳调值，四声音势，出字收音口法等。这些方面都求其规范，稳定。

三、曲音所用韵类，以简约为便。但韵字与调式相应，与声情相关，极为重要；故编韵原则是，可合则合，宜分必分，不足则补，务求稳定、规

①《中原音韵》所标的“中原音”，在上世纪不少语音学家认为是元代京城大都（即今北京）所用语音，当代学者多认为是北宋京城汴京洛阳一带语音。元代继承北宋的汉文化，以中原区汴京音为官话音是很合理的；证诸今日开封、洛阳一带语音，阴阳调值仍是阴低阳高，而北京语音却是阴高阳低，与“中原音”并不一致，可见当代的修正是对的。至于以《韵学骊珠》为代表的明、清曲音，则是以明清京城的北京官话音为基础。据当代学者的研究，由于明太祖最初定都南京，成祖迁都北京后，仍遵南方学者所编的官韵《洪武正韵》为官话及读书音标准，故北京官话甚受南音影响。

范。

四、曲音读法，以规范为则，但也有弹性。不影响音节的字，读法可从宽，只要用正音——即读书音——来唱就可以了。[①]

五、曲音既对曲调增加文字声韵之美非常重要，故须尽可能函盖所有汉语声韵的音乐元素及特点。如保留入声字、抵颚音、鼻音、闭口音，及控制四呼口形、使出不同等洪细之音的介音等。曲音不会因某些地区这类音素已不存在而对之加以取消。[②]

六、曲音的“时变”问题，颇多争议。就上面的回顾，可知曲音的“时变”，首先是指“时势之变”。即新政权的建立，造成官话音或所谓“正音”（读书音）标准的转变。另一情况是：曲调唱法变化或新曲调兴起造成相应的字音之变。前一种情况反映在《中原音韵》，也反映在《洪武正韵》；后一种情况则见诸《韵学骊珠》。曲音的变化，主要不是语音随时间自然演变的结果。[③]曲音首先要为存调服务，原则上是要尽可能保持稳定、规范。这就是为什么《韵学骊珠》仍要尽量保留北曲曲音和南曲的四声及阴阳。

由上面的总结，可知曲音是为牌调音乐——词或曲的作曲及演唱而编制的。那是一套有悠长发展历史，根据审美理念建立的字音；其功能是方便牌调歌曲的传唱与制作，使牌调音乐的声情可以保存最完美的艺术效果。牌调音乐，是一种古典乐体，有很丰富的遗产。数以千计的牌调歌曲，按“律和声”的原理，必以曲音唱之，才能达到所要求的声情。现当代一些论者，

---

① 徐大椿：《乐府传声·北字》云：“北字之异乎南字者，十居四五，若必字字从北，则南方之人，竟有全不解者，此亦不必尽泥也……凡北曲之调，有天下尽通之正音，唱又不失此调之音节者，不必尽从北字也……但不可以土音改北音耳。”可见明、清曲家主张曲音字读可有一定弹性。引文见中国戏曲研究院：《中国古典戏曲论著集成》（七），中国戏剧出版社1982年版，第164—165页。

② 中国戏曲研究院：《中国古典戏曲论著集成》（七），中国戏剧出版社1982年版，第163页。

③ 沈乘麐：《韵学骊珠》，中华书局2006年版，第49—51页。这一点只要参看《韵学骊珠·凡例》最后一条，便知这本作为唱南北曲曲音典范的曲韵，其音系来源多么复杂。《凡例》说：“此书以《中州韵》为底本，而参之以《中原音韵》《洪武正韵》，更探讨于《诗韵辑略》《佩文韵府》《五车韵瑞》《韵府群玉》《五音篇》《海南北音辨》《五方元音》《五音指归》《康熙字典》《正字通字汇》诸书。”这样编成的曲韵，不可能是语音自然发展的结果。

不了解曲音的来胧去脉，从片面的普及观点出发，提倡曲音普通话化。这无疑是非常错误的。曲音是牌调音乐遗产不可分割的部份，随便粗暴地改造曲音，会对牌调音乐遗产造成不可复元的伤害。这种伤害，已在当代实际的演唱中不断加深，使人忧虑。

徐大椿说："可变者腔板也，不可变者口法与宫调也。苟口法宫调得其真，虽今乐犹古乐也……我谓欲求乐之本者，先从人声始。"人声为乐之本，曲音由人声与音乐互动而成，是音乐中人声之美的主要部份，是历代曲家、唱家和学者培植出来的果实，非常珍贵。到了现、当代，仍有曲家及学者，为此而努力。如项远村《曲韵易通》[1]，首次使用更科学的汉语拼音来标写曲音；韩家鳌《昆曲字音》[2]更同时用国际音标、汉语拼音和注音字母三种符号来标写曲音，将其头、腹、尾音分节，并列出韵音、普通话音及苏州音以供用者参考。这对曲音的准确性、规范性和实用性都作出了新的贡献。

（作者：古兆申，香港大学中文学院）

① 项远村：《曲韵易通》，中华书局1963年版。
② 韩家鳌：《昆曲字音》，香港中华文化促进中心2001年版。

“宫谱”新考

⊙李俊勇　刁志平

内容提要　曲谱从宋代以来即可指乐谱，明清以来可兼指“格律谱”和“工尺谱”；而“宫谱”在明末清初时多指“格律谱”，不带工尺谱。康乾时期，在“格律谱”的基础上又加上了工尺谱，如《九宫大成》，成为“典型的”宫谱；从乾隆末年开始，宫谱已向工尺谱的意义转化，直到近代，宫谱始专指带工尺谱的曲谱。

关键词　曲谱　宫谱　格律谱　工尺谱

“宫谱”一词，为曲学常用概念之一。自近代以来，人们认为在曲词之旁标注了“工尺谱”的曲谱即为宫谱。王季烈《螾庐曲谈》卷三中的提法最具代表性，他说：“釐正句读，分别正衬，附点板式，示作曲家以准绳者，谓之曲谱；分别四声阴阳，腔格高低，旁注工尺板眼，使度曲家奉为圭臬者，谓之宫谱；……至吕士雄等之《南词定律》、庄亲王之《九宫大成》，则以曲谱而兼及宫谱，特其宫谱，仅就每曲牌举一二例，在已谙制谱之理者阅之，足资隅反，初学读之，茫无头绪，是其书特便于制谱之人，而仍不便于度曲之人，惟《纳书楹曲谱》，及《吟香堂曲谱》，逐曲填工尺，点板眼，使初学一览之下，即能依腔歌唱，则纯乎为宫谱，而非曲谱矣，然习俗相沿，亦称之曰曲谱，名之不正，已非一日，……盖从宜从俗，不遽订正

耳。”[①]他认为曲谱是供“作曲”即填词用的，最初仅指分别正衬、句读，不带工尺板眼的南北曲格律谱；宫谱则指标注工尺板眼的音乐谱。今人所论，多源于此。

一、曲谱辨析

王季烈之说实际上并不准确。曲谱一词，最初不指南北曲格律谱。宋代王灼所著《碧鸡漫志》卷五中载：“盐角儿，《嘉佑杂志》云：‘梅圣俞说：始教坊家人市盐，于纸角中得一曲谱，翻之，遂以名。’今双调［盐角儿令］是也，欧阳永叔尝制词。”[②]自唐以来，朝廷皆置教坊，演习音乐，梅圣俞为宋初人，其时之教坊尚多存唐乐，从教坊人家包盐所得之乐谱当为唐谱，已非宋代通行乐谱，故须翻译过来，后来欧阳修又为这首曲子填词。这里提到的曲谱，当然指乐谱。该书同卷又载：“‘麦秀两岐’，《文酒清话》云：唐封舜臣，性轻佻。德宗时使湖南，道经金州，守张乐燕之。执杯索‘麦秀两岐’曲，乐工不能，封谓乐工曰：‘汝山民，亦合闻大朝音律！’守为杖乐工。复行酒，封又索此曲。乐工前：‘乞侍郎举一遍。’封为唱彻，众已尽记，于是终席动此曲。封既行，守密写曲谱，言封燕席间事，邮筒中送与潭州牧。封至潭，牧亦张乐燕之，……歌‘麦秀两岐’之曲，……封面如死灰。”[③]这里密写的“曲谱”，当然是乐谱。即如南北曲工尺谱出现的早期，清朝乾隆时代，以曲谱来指称乐谱也是极自然的观念，如《纳书楹曲谱》《吟香堂曲谱》等，都是王季烈所说的“宫谱”，而皆称“曲谱”，许宝善在《纳书楹重订西厢记谱》序中就说：“每见辄纵谈曲谱，凡长短疾徐，抑扬抗坠，……，无不曲尽其奥”[④]，所谓的“长短疾徐”“抑扬抗坠”，都是乐谱才有的特征，谈论极为自然，并无任何不

①王季烈：《螾庐曲谈》卷三，商务印书馆1928年版。
②王灼：《碧鸡漫志》，中国戏剧出版社1959年版，第145页。
③王灼：《碧鸡漫志》，中国戏剧出版社1959年版，第145–149页。
④叶堂：《纳书楹西厢记全谱》，乾隆六十年刻本。

妥。可知曲谱自宋以来即指乐谱，至于曲谱可以表示南北曲格律谱，倒是后起的讲法。在南北曲中，“曲”又称“词”，制曲即是为曲牌填上歌词，古人词、曲通用，故南曲也称南词，北曲亦叫北词。故南北曲之曲谱，既指传统的乐谱意义上的曲谱，即带工尺谱者，又可指为填词而制作的曲牌格律规范，即标明句韵、正衬、平仄等的曲词格律谱，谱指谱式、规范之意。

二、宫谱考辨

那么，“宫谱”的概念是不是就如王季烈所说，专指“旁注工尺板眼”，供人唱曲之用的呢？在当今最重要的几部辞典如《中国曲学大辞典》《中国昆剧大辞典》《中国音乐词典》中，对“宫谱”的解释，其区别仅在是以宫调分类编排曲牌的乐谱集如《九宫大成》还是以折子戏形式编纂的乐谱集如《纳书楹曲谱》，认为“宫谱”必须具有乐谱则无异词。事实是否真是如此呢？我们试做考述。

明末清初时期，曲谱刊行渐多，今所见者，皆为今人所谓的南北曲曲词“格律谱”，标句读，别正衬，不带乐谱。附载工尺谱的，晚明至顺治时期，仅见崇祯间袞芳楼稿本《北西厢订律》和顺治时的《校定北西厢弦索谱》。宫谱之名，也在这一时期出现，《校定北西厢弦索谱》凡例第一条云：“句读板眼，俱按宫谱，彼此无异”[①]，这大概是宫谱一词最早的出处了，此“宫谱”到底何指，其序中又云：“盖北六宫谱，乃元人制科之提纲，元末已失梓本，故度曲者句板不定”，又云：“偶得六宫旧谱，句板清楚”，又云：“六宫谱今已行世”[②]，可知六宫之“宫”指宫调而言，此宫谱当为按宫调分类编排曲牌之谱，“句板清楚”，说明标句读，点板式，这是当时一般曲词“格律谱”的标准形式；“句读板眼”，说明有板有眼，一般的曲词格律谱皆不标眼，标眼者多见于工尺谱中。可知，《校定北西厢弦

①程清、沈远：《校定北西厢弦索谱》，顺治刻本。
②程清、沈远：《校定北西厢弦索谱》，顺治刻本。

索谱》所说的“宫谱”指按宫调分类编排曲牌，标明格律的曲词格律谱，当然，也不排除可能有带乐谱者。而清初的另外几部曲谱则为我们提供了关于宫谱的更确凿的信息。

首先看南京图书馆收藏的《南九宫谱大全》。据周维培先生《曲谱研究》考订，该谱为《随园谱》之修订稿，不带工尺谱。其凡例中云：“宫调汇集成篇，皆前辈名公，穷其奥妙，按时而配合也。某等幼习音律，长而供奉内廷，观淞城沈氏宫谱，虽得微明曲意，未能探讨其中详细；后得寒山子宫谱，较沈本为详，然犹多讹处；继又得种花翁胡氏之宫谱，二三同志共相较对，潜心探究，补其遗漏，去其舛错。”[①]所谓沈氏宫谱即沈璟之《增订南九宫曲谱》或沈自晋之《南词新谱》，寒山子宫谱即张大复之《寒山堂曲谱》，种花翁胡氏之宫谱即《南词定律》序中所说的《随园谱》。沈璟和沈自晋之谱今存，为曲词格律谱；《寒山堂曲谱》今存如北京大学和中国艺术研究院所藏者，亦皆无工尺，也是格律谱。《随园谱》已佚，今国家图书馆所藏之《曲谱大成》中有零星征引曲目，亦无工尺。倘如周维培先生所说，《南九宫谱大全》即为《随园谱》之修订稿，也无工尺，则《随园谱》亦当为曲词格律谱。可知《南九宫谱大全》提到的几部宫谱都是曲词格律谱，而非乐谱。

再看今存康熙时《曲谱大成》残存的抄（稿）本。国家图书馆所藏原郑振铎藏本中，部分例曲注明出处：“宫谱”[②]。经比对，发现《曲谱大成》中所引源自“宫谱”的曲子与沈璟的《增订南九宫曲谱》曲词完全吻合，仅曲牌归类与曲词板式略做调整而已。如《增订南九宫曲谱》中，每调分“引子”和“过曲”两类，部分宫调则多出“慢词”和“近词”，为四类。“慢词”和“近词”为词体名称，故多取宋人词为例，在南曲中，“引子”多用词体，沈谱之“慢词”即后世曲谱中的“引子”。而《曲谱大成》中的“引子”，凡出自“宫谱”者，皆与沈谱“引子”与“慢词”之词吻合。出

①周维培：《曲谱研究》，江苏古籍出版社1997年版，第145页。
②《曲谱大成》，国家图书馆藏清抄本。

自“慢词”者，《曲谱大成》所引曲牌下皆有注：“旧谱做慢词”。[①]又，《曲谱大成》般涉调之【甲马引】，仙吕调之【牧犊歌】，皆注云：“在旧谱附录中”[②]，此两曲又恰在沈谱附录中，完全一致。而在康熙以前的曲谱中，只有沈谱的曲牌分类有近词、慢词，并有附录。可知郑藏本《曲谱大成》所谓宫谱，即沈璟之《增订南九宫曲谱》，该谱为曲词格律谱，无工尺。而中国艺术研究院所藏《曲谱大成》残本，在曲牌【三十腔】下的小注中云：“旧谱未详所犯，……，但所分三十腔，大都不合，板式亦不足法，故宁阙之。钮少雅谱起【绣带儿】，随园谱起【锦缠道】，张大复谱起【二郎神】，具各集用曲调三十，……《孟月梅》传奇，系元人之作，宫谱所载牌名，多出其后，以后人之牌名，合前人之曲调，必非本来面目。”[③]以张大复谱、随园谱和钮少雅谱俱指宫谱，而张大复的《寒山堂曲谱》和所谓的《随园谱》皆是曲词格律谱，无工尺谱。又，此《曲谱大成》之【三十腔】无工尺谱，而【三十腔】属南曲曲牌，钮少雅所订南曲谱今存者为《南曲九宫正始》，查《南曲九宫正始》，其【三十腔】确是如《曲谱大成》所云是以【绣带儿】起者，故此处之钮少雅谱当指《九宫正始》，今存《九宫正始》无论国内还是日本保存的，都是没有工尺谱的曲词格律谱。

此外，尚有一部编纂于清初的南曲谱《九宫谱定》，其凡例中说：“宫谱，所为准也，字句一定，四声划然，其词义未醇，初欲取美词易之，且恐未合，又不便教歌者，仍之。”[④]《九宫谱定》的编者也认为：宫谱的作用是“所为准也”，重在定“字句”，字句一定，则平上去入四声分明，也符合曲词格律谱的作用与特征，《九宫谱定》本身亦为点板之曲词格律谱。由上述可知，沈璟的《增订南九宫曲谱》、沈自晋的《南词新谱》、种花翁胡氏的《随园谱》、张大复的《寒山堂曲谱》、钮少雅的《南曲九宫正始》、查继佐的《九宫谱定》，都是曲词格律谱，当时皆称宫谱，宫指宫调，宫谱

①《曲谱大成》，国家图书馆藏清抄本。
②《曲谱大成》，国家图书馆藏清抄本。
③《曲谱大成》，中央音乐研究所藏清抄本。
④查继佐：《九宫谱定》，清初刊本。

即为按宫调分类编排曲牌之曲词格律谱。

但这种情况到康熙末年和乾隆时期，又出现了新的变化。康熙五十九年（1720年），《新编南词定律》刊行，这是一部以“宫谱”自命的曲谱，其凡例第一条云：“凡刊行宫谱，原恐宫调混淆，句拍舛错，使填词度曲者便于考核，并非好异炫奇也。”①既说明了此前的曲词格律谱即为宫谱，又表明了自身的性质，也是宫谱。另一部则是刊行于乾隆十一年（1746年）的《新定九宫大成南北词宫谱》，书名直接标明“宫谱”。这两部曲谱均在此前的曲词格律谱的基础上增加了工尺谱。至此，以宫调分类编排曲牌，曲牌分出正衬，标明句韵，旁缀工尺歌谱，成为了这一时期宫谱的典型形态。不过，这个时期，“宫谱”的概念仍可两指，既表示曲词格律谱，如《南词定律》即称此前刊行的种种曲谱为宫谱，又指旁缀工尺谱的曲词格律谱，如《南词定律》和《九宫大成》。更有趣的是，《南词定律》本身即刻有两种版本：一种朱墨套印，带工尺谱，与《九宫大成》同；一种不套朱，不带工尺谱，为曲词格律谱，而皆以宫谱自居。

至乾隆五十七年（1792年），叶堂《纳书楹曲谱》刊行，也屡次提及宫谱。他在凡例中说：“此谱与宫谱不同。盖宫谱字分正衬，主备格式。此谱欲尽度曲之妙。”又说：“第欲求合临川之曲，不能谨守宫谱集曲之旧名。”又说：“《大成宫谱》出，而度曲之家奉若律令无异词。”②可知叶堂所谓的“宫谱”，主要是《九宫大成南北词宫谱》的简称，因“集曲”一名正出自《九宫大成》，是《大成宫谱》的创例。而《九宫大成》既是传统意义上的宫谱即以宫调分类编排曲牌、标明句韵、字分正衬，具有规范文词格律的作用，又旁注工尺板眼，具有规范曲牌音乐格律的作用，同样是“主备格式”，不过其工尺谱又可供度曲之用。《纳书楹曲谱》则纯为折子戏曲牌工尺谱，是当时昆曲清唱及部分舞台演唱的实际记录与修订，功能便是歌唱。叶堂这里所说的“宫谱”，主要指《九宫大成》这部书，同时也包含了

---

①吕士雄等：《新编南词定律》，国家图书馆藏藏清康熙五十九年刊朱墨套印本。
②叶堂：《纳书楹曲谱》，乾隆五十七年刻本。

曲词格律谱，无论是否有工尺谱，其曲谱形式都是以宫调统领曲牌，"主备格式"而已。

同样是《纳书楹曲谱》，王文治在其为《纳书楹曲谱》所作序言中说："自《大成宫谱》出，而后採择宏富，考核详明，度曲之家始有所折衷焉。然九宫，经也，若无杂曲之协律者以纬之，则无以穷其变化，而观其会通于曲之旨趣，或者其未尽欤！吾友叶君怀庭，究心于宫谱者几五十年，曲皆有谱，谱必协宫。"[①]这里的"宫谱"，可指《九宫大成》，因为前面说"自《大成宫谱》出"，而叶堂于《纳书楹曲谱》亦屡次提到，故"究心于宫谱者几五十年"，可理解为赞美叶堂于《九宫大成》用功颇深之意。亦可认为指工尺谱，因为"曲皆有谱，谱必协宫"，"曲"指曲词，"谱"指工尺谱，意思是，曲词皆有乐谱，乐谱皆符合宫谱所定的曲牌格律，自然是针对《纳书楹曲谱》而言。所以，"究心于宫谱者几五十年"解读为叶堂究心于昆曲工尺谱的研究亦可通。参看叶堂在《纳书楹曲谱》卷四目录所批："《长生殿》词极绮丽，宫谱亦谐。"[②]以宫谱与曲词对言，此条批注中的"宫谱"当指工尺谱。故至《纳书楹曲谱》出现的乾隆末年，宫谱一词既指《九宫大成》这种典型的宫谱，也出现了单指南北曲工尺唱谱的用法，开始脱离以宫调统领曲牌的格律谱传统形式，进一步向着折子戏乐谱的方向发展。自近代以来，宫谱的概念便如王季烈所说，是"分别四声阴阳，腔格高低，旁注工尺板眼，使度曲家奉为圭臬者，谓之宫谱"[③]了，以宫谱来指称曲词格律谱的用法便彻底退出历史舞台，成为纯为唱曲而设的南北曲即昆曲工尺谱的代称。民国以来，不独昆曲之谱，即皮黄、梆子等花部戏之谱，甚至器乐谱，也多称作宫谱了。

综上所述，我们认为：曲谱最初并非指格律谱，而是指乐谱，格律谱的意义是南北曲兴起以后的事，同时仍旧保留乐谱的涵义，概念较为宽泛。宫谱最早是指今人所谓的曲词"格律谱"，以宫调分类编排曲牌，标句读，分

---

① 叶堂：《纳书楹曲谱》，乾隆五十七年刻本。
② 叶堂：《纳书楹曲谱》，乾隆五十七年刻本。
③ 王季烈：《螾庐曲谈》卷三，商务印书馆1928年版。

正衬，不带工尺谱。到康乾时期，又在曲词格律谱的基础上加上了工尺谱，如《新定九宫大成南北词宫谱》，成为“典型的”宫谱。而到了乾隆末年，宫谱已经向南北曲折子戏工尺谱的用法转化。自近代以来，宫谱始如今人所言，专指带工尺谱的曲谱。

（作者：河北大学文学院）

《九宫大成》中所收【归来乐】作者考辨

⊙ 于广杰

内容摘要 《九宫大成南北词宫谱》收有一套题为苏轼所作的散曲【归来乐】，叶堂《纳书楹曲谱》袭其说。然《全元散曲》、清人褚人获则目为元人所作；《全清散曲》则误为石成金的作品。石成金谓是明人屠隆作，叶德均谓是龙膺所作。笔者在考证诸家之说的基础上，分析了此曲的特点，校对了曲文，对作者、曲文的版本源流进行了考辨，认为此曲的作者当是明人龙膺。

关键词 苏轼 《九宫大成》 《纳书楹曲谱》 【归来乐】

一

对于苏轼之词，人多认为苏轼并非深于音律，其词多不可歌。李清照就有“句读不葺之诗”之讥。同时代的很多人也认为苏词是“词诗”，“以诗入词”，“移诗律入词”。然而喜爱东坡的人则多为之辩护。吴曾《能改斋漫录》卷十六引晁无咎言曰：

苏东坡词，人谓多不协音律。然居士词横放杰出，自是曲子中缚不住

者。[①]

王灼《碧鸡漫志》卷二：

东坡先生以文章余事作诗，溢而作词曲，高处出神入天，平处尚临镜笑春，不顾侪辈。[②]

有人则例举苏轼一些当时传唱的歌词，来证明苏轼之词本来可歌，只是不同于当时流行的婉歌艳曲罢了，代表着一种刚健豪放或清旷超脱的歌词之风。《燕喜词序》（《四印斋汇刻宋元三十一家词》）曰：

少游诗似曲，东坡曲似诗。盖东坡平日耿介直谅，故其为文似其为人。歌《赤壁》之词，使人抵掌激昂而有击楫中流之心；歌《哨遍》之词，使人甘心淡泊而有种菊东篱之兴，俗士则酣寐而不闻。[③]

有人则认为苏轼也是通于音律的，其词不但可歌，苏轼本人也可以歌词。陆游《老学庵笔记》卷五：

世言东坡不能歌，故所作乐府词多不协。晁以道谓：绍圣初，与东坡别于汴上，东坡酒酣，自歌《古阳关》。则公非不能歌，但豪放不喜剪裁以就声率耳。[④]

关于苏轼之词可歌与否的问题，现在还一直有人争论。其实我们不能仅仅盯住苏轼词风豪放的一面，而认为苏轼之词不能歌唱。苏词在当时还是以后都是有一些词传唱人口。但是词通过苏轼文人集团不断雅化的努力渐失乐体，成为一种与诗歌一样的文人羔雁之具确是历史事实。

① ［宋］吴曾：《能改斋漫录》，《笔记小说大观》（八），江苏广陵古籍刻印社，1983年年版，第228页。
② ［宋］王灼：《碧鸡漫志》，《中国古典戏曲论著集成》（一），中国戏剧出版社，1959年版，第113页。
③ ［清］王鹏运：《四印斋所刻词》，上海古籍出版社1989年版，第749页。
④ ［宋］陆游：《老学庵笔记》，《宋元笔记小说大观》（四），上海古籍出版社2001年版，第3498页。

二

苏轼词作不仅可以入腔随韵，还有一些自度曲一直在曲界流传，并见于诸谱著录。《九宫大成南北词宫谱》中就收有一套散曲【归来乐】，后记曰：

按【归来乐】系宋苏轼自度曲。传之已久，未注宫调，旧谱皆未载。今审其声调，旖归小石角。

今录【归来乐】散曲“罢罢要要（韵）茫茫世界尽宽大（韵）五斗米（读）折不得彭泽腰（句）一碗饭（读）受不得淮阴跨（韵）种几亩邵平瓜（韵）卜几文君平卦（韵）哈哈（韵）快活煞（韵）心窝里无牵挂（韵）耳跟厢没嘈杂（韵）哈哈（韵）世上人劳劳堪讶（韵）。”[1]

叶堂《纳书楹曲谱》正集卷三亦载是曲。其卷前标目曰：“散曲 东坡词 计一套”。[2]曲牌仍为【归来乐】，如《九宫大成》分为五段。笔者仔细核对了《九宫大成南北词宫谱》与《纳书楹曲谱》的原文，发现二者并非完全相同。如“一碗饭受不得淮阴跨”句之“跨”字，《纳书楹曲谱》则作“胯”。“卜几文君平卦”句中“卜”字，《纳书楹曲谱》则作“卖”。“虚费了文园笔扎”句之“扎”字，《纳书楹曲谱》则作“札”。“兰地平坡凸凹”句，《纳书楹曲谱》则作“兰蕙坡平凸凹”。核对二书中所载谱字板眼，亦多有不同。这当与曲家定谱之例不同有关，并不关词句的校正。叶堂为职业清曲曲家，其唱口不同于时俗，订谱亦有自己一定的规则。叶堂以为板式可以固定，而眼之多寡则不能固定，而在眼的具体处理上，可以发挥歌者再度创造的空间，因歌者之心领神会而出现小异也未为不可。然《九宫大成》成书于前，《纳书楹曲谱》成书于后，其收苏轼【归来乐】散曲，实承袭了《九宫大成南北词宫谱》。

---

①刘崇德：《中国古代曲谱大全》，辽海出版社2009年版，第2356页。
②叶堂：《纳书楹曲谱，乾隆刊本。

三

隋树森编《全元散曲》亦据《九宫大成》收录此曲，标为【小石调】【归来乐】。然并未采用《九宫大成》和《纳书楹曲谱》对于此散曲作者的认定，而是据清人褚人获《坚瓠集》四集卷二的记载，认为此词为元人所作。但确为何人则未作考索，故列入无名氏之下。并附考证曰：

清褚稼轩《坚瓠集》载此曲，谓元人作。共分为两阕。均自“罢罢耍耍”句起。曲牌作【叨叨令带风入松】，惟字句与谱不合。《九宫大成》曲牌作【归来乐】，共分五段。注云：“【归来乐】系宋苏轼自度曲。传之已久，未注宫调，旧谱皆未载。今审其声调，旖旎妩媚，当归小石角。”《纳书楹曲谱》从之。兹据《九宫大成》辑录。[1]

考《九宫大成》原注“按【归来乐】系宋苏轼自度曲。传之已久，未注宫调，旧谱皆未载。今审其声调，旖归小石角。”并无“旖旎妩媚”之评，或当刊印时脱落。然此词读来消散道情的逸气较多，并无多少“旖旎妩媚”之感。《全元散曲》所谓此曲“旖旎妩媚”则全从小石角之音乐特点来说的，并非指此曲的曲文而言。另一个问题是褚人获《坚瓠丁集》卷二所载是曲，名曰《罢耍词》，于《罢耍词》条起首曰：“元人有【叨叨令带风入松】词。”[2]笔者核对其字句，发现与《九宫大成》所载出入较大。

另凌景埏、谢伯阳所编《全清散曲》亦收录此曲，名《耍耍歌》。并将是曲编入清初曲家石成金名下。曲牌为【北正宫叨叨令带风入松】。按石成金字天基，号惺斋，江苏扬州人。曾著话本小说集《雨花香》《通天乐》《传家宝曲》等百余种，载入《传家宝全集》中。《传家宝全集》卷首有石成金的小传，谓石氏年享耄耋。石成金于康熙庚午四月写小象时年31岁。上推31年正为1660年。其生年可定在顺治十七年（1660），卒于乾隆十二年后（1747年）。

---

① 隋树森：《全元散曲》，中华书局1982年版，第276页。
② 褚人获：《坚瓠集》，《清代笔记小说大观（一），上海古籍出版社2007年版，第973页。

石成金《耍耍歌》载于《家宝初集》卷六，列于《添改名人快活歌》目下。这些歌曲都是石成金收集的名人处世、劝世怡性的作品。笔者将这些歌曲按照作者情况大致分为三类。一类是石成金摘抄名人并做了词句添改删节的。如《扯淡歌》删改刘伯温，《乐志歌》删改祝枝山，《安居歌》改自沈周，《知福歌》添改文征明，《爱菜歌》《一年歌》《一世歌》《桃花庵歌》则均删改自唐寅。另一类则是不知出处，或石成金的和作，如《散淡歌》《糊涂歌》《不如歌》。另一类则是照录前人作品，并注明出处。如《爱睡歌》注曰：陈希夷原本，此是对御作；《知足歌》注曰：冯公启原本。而《全清散曲》所收《耍耍歌》则明确注曰：屠赤水原本，调寄【叨叨令带风入松】[①]。由此可见《耍耍歌》的作者亦不是石成金，当是屠赤水。屠赤水，为明代曲家屠隆。屠隆（1542–1605），号赤水，著有传奇《昙花记》《彩毫记》《修文记》三种。屠隆曾因行为放荡出格，被皇帝削职家居。倒是很有可能写出这样远离官场，回归自然休闲的田园生活的曲文。

然而笔者检阅屠隆作品，并未见这首《耍耍歌》。但是，石成金所谓据“屠赤水原本”云云，据他收录其他人快活歌的情况来看当不虚妄。《传家宝全集》所收之《耍耍歌》或确为石成金录自屠隆。所以隋树森《全元散曲》据《九宫大成》《纳书楹曲谱》《坚瓠集》所载认为此曲不是苏轼所作，而归为元人某氏所作当有失于细考。而凌景埏、谢伯阳所编《全清散曲》将是曲编入清初曲家石成金名下确系误收。若据石成金所录，此曲当为明曲，而非元曲，作者是明末曲家屠隆。关于其所注曲牌【叨叨令带风入松】，任中敏先生在《曲谐》卷一中曾有论述：“调则绝非【叨叨令带风入松】。带过曲中亦从无此两调相带者。而两首句句法句数，且先不一致。其词确为带过曲，特不知究是何调相带，尚待考核耳。”[②]从曲词上看，屠隆之原本，石成金之过录本与稍晚一些的褚人获《坚瓠四集》卷二所载，曲词基本相同，亦都分为两段，这三者当出于同一版本。

①原词见石成金《传家宝全集》，宝仁堂刊本卷六。
②任中敏：《曲谐》，《散曲丛刊》民国刊本。

四

叶德均先生所著《戏曲小说丛考》一书中收有一篇《龙膺散曲》的小文。在介绍龙膺散曲时亦见【归来曲】。他说："明代曲家龙膺的散曲，明清各家藏书目和近人散曲书目都没有著录。他的散曲是附载于诗文集后面，没有别行本，所以不见于书录。诗文集虽有明刊本，但经明末'流寇张献忠之乱'，原书也荡然无存。现在流传的是龙氏八世孙正楷编辑重刊本，光绪十三四年刻。重刻本扉页题'龙太常全集，李宗莲、汤彝珍、阎正珩等序文。'"[①]今据叶德均先生所录载于下：

罢罢罢！耍耍耍！花花世界尽宽大。五斗米折不得彭泽腰，一碗饭受不得淮阴胯。种几亩邵平瓜，卜几文君平卦。快活心坎上没牵挂。耳边厢没嘈聒。哈哈！世上人劳劳堪讶。秦代长城替别人家打，汉朝陵寝被偷儿挖，魏时铜雀台，到如今无片瓦。哈哈！利名场最凴搭。班定远玉门关枉白了青丝发，马新息铜柱标值不得明珠价。哈哈！说甚么玉堂金马！虚费了文园笔札，只恐怕渴死了汉相如，空撇下文君再寡。

罢罢！耍耍！到来都是假。饶使你事业伊周，文章董贾，少不得邙山下。俺归去也，身不关陶唐禹夏，梦不想图王定霸。容膝的竹椽茅舍，点景的琴棋书画，忘机的鸥鱼凫鸭，橘柚环遮周匝，兰茝平铺凸凹。俺也不痴不聋不哑，肯把韶光虚谢！闲来时向负郭问桑麻，过邻翁数花甲。铁笛儿牛角上挂，酒瓢儿渔竿上插，诗囊儿驴背上跨。眼底事抛却了万万千，杯中物直饮到七七八。哈哈！耍罢便罢（韵）分付与风月烟霞，准备着归来耍。

曲词与上列各家均有出入而与《九宫大成》更加接近。叶德均先生在介绍这首曲子前论曰："【归来曲】又见清人褚人获《坚瓠四集》卷二罢耍词条，说是元人的【叨叨令带风入松】，但句式显然不类，而元人散曲选本也不收这两阙。以前就疑心褚人获的话未必可靠，现有龙膺的散曲可证，就可

① 叶德均：《戏曲小说丛考》，中华书局1979年版。第425页。

以肯定是明曲而非元曲了。”[①]

龙膺（1560—1622），字君善，又字君御，号茅龙生，纶隐先生。又号太虚里人，偃骨无学人，晚号渔仙长。湖广武陵人。万历八年登进士第，出任徽州府推官，结识文坛巨匠汪道昆，并与汪道昆、屠隆、李本宁、俞羡长诸名流结“白榆社”。《汪伯玉先生传》曰：“居久之，屠纬贞（屠隆）仪部、李本宁太史、吕于玉绳司法、沈嘉则、郭次甫、俞羡长诸名流后至，乃结白榆社于斗城”[②]。由此可知龙膺与屠隆有比较深入的交往。后屠隆为龙膺作《九芝集原序》。龙膺集中亦有《答屠长卿书》、《旧京篇期屠纬真仪部过法时庚子仲春》、《屠纬真期以七夕访予武林，后三日始至，时予将有泽宫之役，赠别四首》等作品。屠、龙二人曾共结文社，诗文唱酬，其作品被褚人获等选家混淆也是可能的。

龙膺于万历二十一年底被贬湟中，据其集中所叙，应是卷入了朝廷的党争。他因宦海浮沉，追求自得的生命情态，有着非常强烈的归隐意识。他因言获罪，自比苏轼“乌台诗案”的遭遇，因此尝以苏轼自况。其《贺周心翁荣膺命序》曰：

膺不类，荷公国士知，不啻司马温公之识眉山苏轼也。轼发登州，历八郡，民知与司马公善，所在数千人聚而号于马首曰：“寄谢司马丞相，慎勿去朝廷，厚自爱以活百姓”。如是者盖千余里不绝……塞上诸父老知膺荷公国士之遇，属郡贰谒膺，乞敦请公趣北装，有如向所称寄谢司马丞相云者……乃若膺，以言语文字忤时，而一念忠义愤发，仿佛得轼之似，惟我师知而怜之，亦如司马公之怜轼也。[③]

龙膺与苏轼遭际相似，文人千古同情，二人具有一种心灵的沟通。另苏轼曾创作大量归隐题材的诗、文、词，其和陶渊明《归去来辞》在士林中影响很大。苏轼旷达的精神，超通脱的胸襟，表现在《薄薄酒二章》、《归去来辞》及一些词中，语言风格、思想境界、人生哲理诸方面都深刻的打动了

① 叶德均：《戏曲小说丛考》，中华书局1979年版。第428页。
② 龙膺：《龙膺集》，岳麓书社2011年版。第202页。
③ 龙膺：《龙膺集》，岳麓书社2011年版。第271页。

文人士大夫群体，成为他们共同的内心期许和精神家园。故而龙膺以苏轼自况创作【归来曲】也属于顺理成章。逮至清初，曲家不明就里，但据其意、其辞与苏轼相近，接受流俗对苏轼“归隐文化”阐释的影响，而将【归来曲】视为苏轼作品，这只能说是一种耳食引发的历史误会。

（作者：河北大学文学院）

《牡丹亭》曲谱辑录

⊙杨　雷

内容提要　《牡丹亭》是昆曲舞台最重要的剧目之一，自明代至今盛演不衰，但其曲谱，特别是带工尺谱的曲谱，见于记载则始于清代。粗略统计，其全本曲谱有《吟香堂牡丹亭全谱》《纳书楹牡丹亭全谱》《牡丹亭曲谱》《牡丹亭还魂记采珍》四种。大量的则是散出曲谱，或为零折，或见于曲谱选本，今就所见，全部辑出。另有少量单支曲牌即只曲曲谱，主要见于《南词定律》《九宫大成》等书，今并辑录并简要分析。

关键词　《牡丹亭》　曲谱　散出　只曲　《九宫大成》

明清两代是戏曲曲谱的形成和兴盛期，也是《牡丹亭》舞台演出的繁盛时期，清代以来，《牡丹亭》曲谱开始大量出现。这些曲谱，既有清宫谱，也有戏宫谱，既有宫廷谱，也有民间谱，既有曲家谱，也有艺人谱。不但所收出目数量不同，剧本文词也有差异，其工尺谱字、板眼等方面亦每多不同。今存《牡丹亭》曲谱中，大体可分为全本、散出、只曲三种。今就笔者所见及能力所及，略做辑录与简析，供治曲者参考。

一、《牡丹亭》全本曲谱四种

1. 《吟香堂牡丹亭全谱》，冯起凤订谱，清乾隆五十四（1789）年刻本。这是今存最早的一部收录《牡丹亭》全本曲谱的昆曲曲谱集。前有平江石韫玉题序，半叶七行，行十三字，左右双边，单鱼尾。全谱只有曲文，未录宾白，行间注玉柱式工尺谱，只点中眼，不点小眼。《牡丹亭曲谱》序称“取临川旧本，详注宫商，点定节拍”。曲谱中除按原本唱段谱以工尺外，经艺人舞台演出增添的改易之曲，也附在本出之后。《吟香堂曲谱》收录《牡丹亭》五十四出，第一出《标目》无谱未录，其余五十四出详注工尺谱，其中《玩真》出后还附有《俗叫画》。该曲谱为清宫谱，主要用于清唱。

2. 《纳书楹牡丹亭全谱》，叶堂订谱，清乾隆五十七（1792）年刻本，另有道光二十八年（1848）重刻本。是谱为《纳书楹玉茗堂四梦全谱》之一，是《牡丹亭》的又一全本曲谱。《纳书楹玉茗堂四梦全谱》前有王文治序，叶堂自序。半叶六行，行十八字，四周双边，单鱼尾。全谱只有曲文，不录宾白，行间注玉柱式工尺谱，只点板式和中眼，不点小眼。该曲谱主要是用于清唱，因而不载宾白，曲文亦不分正衬。叶本《牡丹亭全谱》收录《牡丹亭》五十三出，第一出《标目》未收，第十五出《虏谍》标明“此出遵呈本不录”，也未收录。另外，全谱下卷后附《俗增堆花》和《俗玩真》两出，此二出根据昆班艺人演出本增改。该谱多用于文人清唱，是清宫谱典范。

3. 《牡丹亭曲谱》，清殷溎深撰，民国十年（1921）上海朝记书庄石印本。与成于清乾隆年间的两个刻本全本《牡丹亭》曲谱不同的是，成于晚清殷溎深之手的石印本《牡丹亭曲谱》是串折本。《牡丹亭曲谱》，两卷十六出，四册，张馀荪誊底校正。半叶曲三行，行十七字，白九行，行二十字左右。该曲谱曲白兼备，注蓑衣式工尺谱，附点板。每卷卷首有该卷的目录，卷尾题有“民国辛酉仲夏怡庵主人录殷溎深藏本时客沪上”。上卷收录

《牡丹亭》中学堂、劝农、游园、惊梦、寻梦、离魂、冥判、拾画，下卷收录叫画、道场、魂游、前媾、后媾、问路、硬拷、圆驾。

4．《牡丹亭还魂记采珍》，傅惜华旧藏，编者不详，清精抄本，两册，半叶曲三行，行二十字。只录曲文，不录宾白，曲词旁注蓑衣式工尺谱，朱笔点板，每出后录原剧下场诗，诗的署名有守愚、琴鹤道人、琴鹤子、晓峰、澹园野史、香雪居士等等。该本所收录的《牡丹亭》出目有言怀、闺塾、游园、惊梦、寻梦、写真、诊祟、悼殇、旅寄、冥判、叫画、玩真、魂游、幽媾、欢挠、冥誓、如杭、仆侦、硬拷、圆驾二十出。

二、《牡丹亭》散出曲谱辑录

除以上四种全谱外，尚有大量的零折散出，或单独存在，或收录于各个时期由曲家或艺人编定的曲谱选本中。今就所见及能力所及，加以辑录，不求全也。

曲谱名称	编订者 抄录者	卷册数及收录	版本情况	谱式特征
《牡丹亭》	不详	1册；选抄冥判曲谱1出	清嘉庆至民国间抄本	只录曲词，记工尺、板眼，蓑衣谱式，墨笔点板。
《云想衣裳》	不详	1册；收问路1出	清道光五年（1825）和春班抄本	只录曲文，注蓑衣式工尺谱，朱笔点板。
《寻梦身工谱》	不详	1册；收寻梦1出	清道光四年（1824）清芬堂抄本	内封面题“寻梦”“清芬堂”；卷端钤有“浮槎氏所藏曲”印记；曲白兼备，曲词旁注蓑衣式工尺谱，朱笔点板，并有穿戴提示，文词右侧详注身段演法。

曲谱名称	编订者抄录者	卷册数及收录	版本情况	谱式特征
《阳春白雪曲谱》	清爱月居士辑	12册；收劝农、游园、拾画、冥判4出	清道光十一年（1831）朱格抄本线装	每卷前分署礼、乐、御、书、数之类；全书有曲词，墨笔工尺符号、朱笔点板眼，竖式记谱；卷首署有“道光十一年丙寅春夹钟月既望”。
《升平署剧本二集》	不详	15册；册12收游园、惊梦2出	清 平署抄本	曲白兼备，记工尺、板眼，蓑衣谱式，朱笔点板。
《升平署曲谱十九种》	不详	19册；册1收慈戒、寻梦2出	清 平署抄本	正文多数只录曲词，记工尺、板眼，蓑衣谱式，朱笔点板。
《升平署折子剧本集》	不详	7册；册五收游园、惊梦2出	清 平署抄本	曲白兼备，注蓑衣式工尺谱，朱笔点板。
《昆曲曲谱》	不详	22册；册10收肃苑1出	清 平署抄本	曲白兼备，注蓑衣式工尺谱，朱笔点板。
《承应曲谱六十九种》	不详	69册；册6收游园惊梦曲谱，册16收学堂曲谱，册17收冥判曲谱	清 平署抄本	只录曲词，不录宾白，注蓑衣式工尺谱，朱笔点板。
《鑫记曲谱》	不详	1卷；惊梦1出	咸丰十一年（1861）抄本	只录曲词，不录宾白，曲词旁注蓑衣式工尺谱。
《补过斋曲谱》	羡音主人谱	1册；收拾画、游园2出	清光绪十三年（1887）惜阴书屋朱丝栏抄本	只录曲词，曲词旁注注蓑衣式工尺谱，朱笔点板，中书口记出名，下书口题“惜阴书屋”，卷首题有“补过斋曲谱目录”。

曲谱名称	编订者 抄录者	卷册数及收录	版本情况	谱式特征
《遏云阁曲谱》	清王锡纯辑李秀云拍正	13册，册10收学堂、劝农、游园、惊梦、寻梦、冥判、拾画、叫画、问路9出	清光绪十九年（1893）上海著易堂书局铅印本	函套及书衣签题“遏云阁曲谱”“上海著易堂书局发行”，封面左栏题“王锡纯辑”，中栏题“遏云阁曲谱”，卷首有同治九年（1870）作者之序，并有《遏云阁曲谱初集总目》；曲白兼备，详注工尺、板眼，唱词旁注“一字式”工尺谱。
《霓裳文艺全谱》	王庆华编订	4卷；卷3收劝农、学堂、游园、惊梦、冥判、拾画、叫画、圆驾8出	清光绪二十二年（1896）九月新建石印本	曲白兼备，曲词旁注蓑衣式工尺谱，卷首钤有“太原氏”“益龄”等印记。
《玉禅室曲谱》	清玉禅生订	1函5册；收拾画1出	光绪26－27年（1900－1901）间抄本 绿格 线装	“拾画”出只有曲词，没有宾白，没有标注工尺及板眼；全谱其他部分录唱词，偶标科白，部分记工尺，多数只点板眼，蓑衣谱式；一册中除“乔醋”外，各出名下都有小序。
《霓裳新咏谱》	不详	21册，30卷；离魂、劝农、冥判、学堂、问路、游园、圆驾、惊梦、寻梦9出	清光绪二十九年（1903）抄本	曲白兼备，曲词旁注蓑衣式工尺谱，详注板眼，板眼朱墨相间，每支曲前标注该曲所用宫调。
《稿本曲谱》	不详	6册；收入梦、急难、写真、幽媾4出	清光绪至民国间抄本	只录唱词，不录宾白，记工尺、板眼，曲词下注竖式工尺谱，墨笔工尺，板眼朱墨相兼。

曲谱名称	编订者 抄录者	卷册数及收录	版本情况	谱式特征
《清音乐曲》	清范氏抄	6册；收冥判1出	清光绪年间 抄本 线装	曲白兼备，内封面题“范奕亭记”，曲词旁注蓑衣式或玉柱式工尺谱。
《昆曲曲谱》	不详	28册；收冥判1出	清光绪至民国年间抄本	曲白兼备，注蓑衣式工尺谱，朱笔点板。
《自怡轩曲谱》	清许宝善定	2册；收拾画、叫画2出	清抄本 线装	卷首署有“青浦许宝善手定”；有目录；著录唱词、科介，板眼俱全，板眼和曲词朱墨相间，注蓑衣式工尺谱；首尾无序跋。
《惊变埋玉冥判等曲谱》	不详	1册；收冥判1出	清抄本	只录曲词，记工尺，蓑衣谱式。
《六观楼曲谱》	清许鸿磐撰	6卷；仅存第1卷；卷2收惊梦、寻梦、留真、闹殇、冥判、拾画、玩真、魂游、幽媾、冥誓、回生、婚走12出	清抄本	据卷一可知，只录曲词，注蓑衣式工尺谱，朱笔点板。
《片香寸玉山房曲谱》	不详	4册；选本收学堂、游园、惊梦、花判、拾画、叫画7出，续选收劝农1出	清抄本 朱格 线装	上卷标“曲谱选本”，下卷标“曲谱续选”，每卷又分为上，下两册，版心下方题“片山寸玉山房选本”；除头册封面已佚，其余三册封面左侧书签标书名，右侧标目录；录唱词，标注工尺，多用朱笔点板眼，且多在曲名前标用何调。

曲谱名称	编订者 抄录者	卷册数及收录	版本情况	谱式特征
《曲谱》	不详	1函2册；收游园、惊梦2出	清抄本 灰格 线装	版心题“薰风馆”；录唱词、科白，标注工尺、板眼，曲词下竖式记谱。
《抄本精华曲谱》	不详	2函12册；收冥判1出	清抄本 线装	书内题“钞本精华曲谱”；书名左注所收目录，唱词旁注蓑衣式工尺谱，间或记科介宾白，朱笔点板眼、墨笔记工尺；每出前都用朱笔标注出名。
《曲谱》	不详	1函6册；册1收《牡丹亭》《渔家乐》《雷峰塔》等10种剧本曲谱；其中牡丹亭收录劝农、学堂、游园、惊梦、拾画、冥判6出	清抄本 线装	每册前标所收剧目名称及其目录；只录曲词，工尺、板眼俱全，玉柱式工尺谱，墨笔点板；每出名称下标明所用宫调。
《曲谱杂录》	不详	1函10册；收寻梦1出，该谱误作“情梦”	清抄本 线装	只收录曲词，不录宾白，详注工尺、板眼，有朱笔圈点，蓑衣式工尺谱。
《旧抄本曲谱》	不详	2册；收拾画1出	清抄本 线装	书前有所收十三种折子戏的目录，墨笔曲词，无宾白，绿笔记工尺，朱笔点板，蓑衣式工尺谱。

曲谱名称	编订者 抄录者	卷册数及收录	版本情况	谱式特征
《春草堂曲谱》	不详	2函16册；卷1收言怀、延师、慈戒、学堂、劝农、游园、惊梦7出，卷2收寻梦、写真、诊祟（该谱误作“珍祟”）、离魂、冥判5出，卷3收拾画、叫画、前媾、魂游、后媾、旁疑、欢挠7出，卷4收秘议、如杭、问路、急难、遇母、吊打、圆驾7出	清抄本线装	书名页题“春草堂曲谱”，书名页后有《春草堂曲谱》总目及各卷所收目录；收录曲词，墨笔注工尺、朱笔点板眼，蓑衣式工尺谱。
《春雪馆曲谱》	清王仁宇辑	5册；收冥判1出	清抄本线装	曲白兼备，墨笔记工尺，朱笔点板眼，蓑衣式工尺谱；首尾无序跋。
《选抄杂剧曲谱》	不详	2函10册；收劝农1出	清抄本线装	只录曲词，无工尺、详注板眼，朱笔板眼，其中赠板为墨笔，曲词旁玉柱式工尺谱。
《曲谱汇集》	不详	4函24册；收劝农、学堂、游园、惊梦4出	清抄本线装	只录曲词，记工尺、板眼，曲词旁注蓑衣式工尺谱，墨笔记工尺，朱笔点板眼，首尾无序跋。
《曲谱》	不详	2册；收拾画、训女、入梦、圆驾、学堂、冥判6出	清抄本线装	墨笔大字本，只录曲词，曲字下注竖式工尺谱，工尺谱右侧标注板眼，曲词大字，工尺板眼墨笔小字，首尾无序跋。

曲谱名称	编订者 抄录者	卷册数及收录	版本情况	谱式特征
《曲谱》	不详	2册；收学堂、入梦、拾画、叫画4出	清抄本 线装	只录曲词，曲字下注竖式工尺谱，工尺谱右侧标注板眼，墨笔记工尺，朱笔点板眼，每一曲牌名下用朱笔标明宫调。
《求真我斋曲谱》	不详	2册；收寻梦1出	清抄本 线装	录曲词，间或有科白，曲词下注竖式工尺谱，工尺旁记板眼，工尺板眼皆为墨笔，有伴奏提示，曲谱卷首钤有“双红堂藏书印”“东洋文化研究所图书”。
《摘锦》	不详	1册；收拾画、学堂2出	清抄本 线装	内封面题“摘锦”及所选出目，只录曲词，不录宾白，注蝌蚪式工尺谱，朱笔点板。
《苏派昆腔谱》	不详	3册；收劝农1出	清抄本	卷端钤有“惜华所藏戏曲文献”“满洲富察氏宝泉惜华”“碧藻馆藏”；只录曲词，不录宾白，注蝌蚪式工尺谱，朱笔点板。
《昆曲谱》	不详	4册；劝农、学堂、游园3出	清抄本 线装	曲白兼备，朱蝌蚪式工尺谱，有伴奏提示。
《昆曲曲谱十三折》	不详	1册；收游园、惊梦2出	清抄本 线装	只录曲文，注蓑衣式工尺谱，朱笔点板，卷首有目录，共收昆曲散出十三折。
《昆曲曲谱集》	不详	8册；收书馆1出	清抄本 线装	曲白兼备，注蓑衣式或玉柱式工尺谱，钤有“秋水”“康生看过”。

曲谱名称	编订者 抄录者	卷册数及收录	版本情况	谱式特征
《昆曲曲谱五集》	不详	77册；收学堂、游园、惊梦、劝农、冥判5出	清抄本 经折装	首册为总目，每集正文前也有目录，每册有“东海”“杏阴书屋藏曲”；只录曲词，不录宾白，行间注蓑衣式工尺谱，朱笔点板。
《昆曲谱》	不详	1函2册；收冥判1出	清乌丝栏抄本 线装	只录曲词，记工尺、板眼，蓑衣谱式，工尺及板眼皆墨笔，间或有朱笔圈点，版心标注出目名称。
《南曲曲谱》	不详	6册；收诀谒、惊梦、婚走3出	清乌丝栏抄本	卷端钤有“昭文爱日精庐藏书印”；只录曲词，不录宾白，注玉柱式工尺谱，朱笔点板。
《谦受益斋曲谱》	不详	12集24卷；收劝农、学堂、游园、惊梦、寻梦、冥判、拾画、叫画、问路、吊打、圆驾11出	清谦受益斋抄本	曲白兼备，标注玉柱式工尺谱，全书分子、丑、寅、卯、辰、巳、午、未、辛、酉、戌、亥十二集，每集又各分上下二卷，每册书衣处钤有“谦受益斋曲谱”印，卷端等处还有“从吾所好”等印记。
《雨加雪十番全谱》	不详	6册；册3收吊打、圆驾、拾画3出	清朱墨抄本	正文收昆曲散折若干，每折仅收一支曲牌，注蝌蚪式工尺谱，卷端题“雨加雪十番全谱”。
《昆曲散出十二折》	不详	1册；收游园1出	清紫记藏抄本	只录曲文，注蓑衣式工尺谱，朱笔点板。

曲谱名称	编订者 抄录者	卷册数及收录	版本情况	谱式特征
《曲谱杂抄》	不详	3册；游园、惊梦2出	民国九年（1920）抄本 线装	封面还题有“韩春斋”“庚申年立”等字样，五册，现可见只有三册；综合各种信息可知，词谱为民国九年抄本；红格稿纸抄写，曲白兼备，注蓑衣式工尺谱，工尺、板眼皆墨笔。
《天韵社曲谱》	清吴曾祺传谱	6卷；收劝农、闺塾、游园、惊梦、冥判、幽媾、拾画、叫画、硬拷9出	民国十年（1921）油印本	封面题“盛世元音，杨清如校录”；卷首有《天韵社曲谱总目》，并附录清光绪七年（1881）吴曾祺《读曲例言》，每卷卷首有详目；只录曲词，行间注蓑衣式工尺谱。
《绘图精选昆曲大全四集》	清张怡庵辑	24册；第2集收学堂、游园、惊梦、寻梦4出	民国十四年（1925）世界书局石印本	曲白兼备，注蓑衣式工尺谱并点板；上书口题“绘图精选昆曲大全”，中书口标所选剧目及折目，下书口题集数。
《昆曲掇锦》	杨荫浏编辑	1册；收游园1出	民国十五年（1926）无锡五大印务局石印本	卷首有杨荫浏之序，说明本书“取源于无锡《天韵社曲谱》”，并附载天韵社社长吴曾祺《读曲例言》；只录曲词，不录宾白，曲词旁记工尺，以硃色标志四声音韵。

曲谱名称	编订者 抄录者	卷册数及收录	版本情况	谱式特征
《集成曲谱》	王季烈、刘富梁编订	32卷；收训女、学堂、劝农、游园、惊梦、寻梦、写真、离魂、冥判、拾画、叫画、魂游、前媾、后媾、回生、婚走、问路、急难、硬拷、圆驾20出	民国二十四年（1925）商务印书馆石印本	书前有魏樾、俞粟庐、吴梅、严修写的序文；王季烈所撰曲学论著《螾庐曲谈》四章分录于各集之首；谱中详载宫谱科白，并有眉批，以考订字声、曲律为内容；曲白兼备，详注板眼，曲词旁注蓑衣式工尺谱。
《昆曲集锦》	北京国剧学会昆曲研究会编	33册；收劝农、游园、惊梦3出	民国二十七年（1938）至民国三十年（1941）手抄石印本	曲白俱全，旁缀蓑衣式工尺谱。
《俞粟庐自书唱片曲谱》	俞粟庐订	1册；收拾画1出	民国二十九年（1940）日本京都桑名文星堂影印本	只录曲文，注蓑衣式工尺谱。
《昆曲集净》	褚民谊编	2册；冥判1出	民国三十三（1944）年珂罗版印	科白曲词兼备，曲词旁注蓑衣式工尺谱。
《粟庐曲谱》	俞振飞编	2册；游园、惊梦、寻梦、拾画4出	民国三十四年（1945）影印本	曲白兼备，曲词注蓑衣式工尺谱，前附“习曲要解”。
《与众曲谱》	王季烈编，延竹南书写，高步云正拍，王守炽、王义吉校定	8册；收学堂、劝农、游园、惊梦、花判、拾画、叫画7出	民国合笙曲社石印本线装	曲白兼备，蓑衣式工尺谱。

曲谱名称	编订者 抄录者	卷册数及收录	版本情况	谱式特征
《曲谱》	不详	1函1册；收惊梦“山坡羊”、寻梦“月儿高”2支曲牌	民国间抄本线装	只录曲词，不录宾白，曲词下注竖式工尺谱，墨笔工尺，朱笔板眼，该谱以曲牌为单元标注工尺，书前有序，落款有“乙亥暮春”“寿山谷亭”等字样。
《昆曲集净》	褚民谊主编，陆炳卿、沈传锟拍曲编校、溥侗点正	2册；收冥勘、冥判2出	民国乐天居士石印本	此本为昆剧净行脚本曲谱汇刊；曲白兼备，唱词附蓑衣式工尺谱。
《秋生馆曲谱》	不详	24册；册1收离魂、拾画、叫画、写真、前媾5出，册2收冥判1出，册6收学堂、游园、惊梦、寻梦4出，册13收劝农1出	旧红格抄本	只录曲文，行间注蝌蚪式工尺谱，全书以印有“秋生馆曲谱”的红格稿纸抄写，每册书衣题写目录，每叶下书口题写剧名。
《曲宗》	不详	册数不详；残存12卷；现存辰集收问路、学堂2出	旧玩花半醉抄本	曲白兼备，注蓑衣式工尺谱，并附点板、锣鼓谱。
《昭华　曲谱十集》	不详	10册；其中山集、鱼集各收冥判1出	旧抄本	全书分为晴、岚、山、市、语、烟、水、捕、鱼、图十集；曲白兼备，山集中“冥判”注蝌蚪式工尺谱，鱼集中“冥判”注蓑衣式工尺谱；钤有“瑞田”“郭云丰印”“山高月小水落石出”“对酒当歌”“明月清风化我”“小红”等印记。

曲谱名称	编订者 抄录者	卷册数及收录	版本情况	谱式特征
《聊以自娱斋曲谱六集》	不详	6册；收游园、惊梦、冥判3出	旧抄本	曲白兼备，注蝌蚪式工尺谱，朱笔圈点；钤有“瑞田”“郭云丰印”“山高月小水落石出”“对酒当歌”“明月清风化我”等；全书分为礼、乐、射、御、书、数六集。
《曲谱汇集》	不详	4册；收游园、惊梦2出	旧抄本	曲白兼备，注蝌蚪式工尺谱，朱笔点板，有穿戴、切末、排场、伴奏提示。
《吊打曲谱》	不详	2册；收吊打1出	旧抄本 经折装	封面红签题“吊打”二字；曲白兼备，注蝌蚪式工尺谱。
《紫云　曲谱》	结古欢室主人	4册；收游园、惊梦2出	抄本	只录曲文，不录宾白科介，行间注玉柱式工尺谱，朱笔点板，卷首有目录，钤有“彤安”“南楼词客”等印记。
《昆曲十六种曲谱》	不详	3册；收游园、惊梦、拾画、叫画、冥训、劝农6出	手抄本 金镶玉装	曲白兼备，注蓑衣式工尺谱，朱笔点板，墨笔点眼。
《曲苑缀英》	王正来	1册；收游园、寻梦2出	稿本	详注板眼，曲词旁注蓑衣式工尺谱。
《昆曲研究会石印曲谱十二种》	北京国剧学会昆曲研究会	1册；游园、惊梦2出	石印本	曲白兼备，详注板眼，注蓑衣式工尺谱。

曲谱名称	编订者 抄录者	卷册数及收录	版本情况	谱式特征
《昆剧手抄曲本一百册》	《昆剧手抄曲本一百册》编委会及中国昆曲博物馆	100册；收劝农、学堂、游园、堆花、惊梦、寻梦、写真、离魂、拾画、叫画、冥判、游魂、问路、硬拷、圆驾计15出	清光绪年间抄本，2008年影印	曲白兼备，详注板眼，曲词旁注蓑衣式工尺谱，用朱笔圈点曲牌及改正谱中误字。
《日本东京大学东洋文化研究所双红堂文库藏稀见中国钞本曲本汇刊》	黄仕忠、（日）大木康主编	32册；收游园惊梦总本、劝农、学堂、拾画、叫画、冥判、寻梦、游园、鑫记抄本寻梦	晚清抄本，2013年影印	游园惊梦总本曲白兼备，板眼俱全，曲词旁注蓑衣谱式；冥判曲白兼备，曲词下竖式工尺谱，只有少数中眼；劝农、学堂、游园、惊梦、鑫记寻梦曲词旁注蓑衣谱，板眼俱全，无宾白；另一出寻梦曲词下注竖式工尺谱，板眼俱全，无宾白。
《北京大学图书馆藏程砚秋玉霜　戏曲珍本丛刊》	北京大学图书馆编	48册；收冥判、写真、闹殇、离魂、惊梦、拾画、玩真、学堂8出	清嘉庆至光绪年间金匮陈氏藏抄本，2014年影印	曲白兼备，注蓑衣式或玉柱式工尺谱。
《茗柯轩曲谱》	不详	3册；拾画、叫画2出	抄本	曲白兼备，墨笔详注板眼，曲词旁注蓑衣式工尺谱。
《昆曲汇抄》	不详	4册；如杭、叫画、游园、惊梦、拾画5出	抄本	曲词旁注蓑衣式工尺谱。

此外，在《中国音乐书谱志》《中国昆剧大辞典》及其他相关文献资料中，查到一些《牡丹亭》散出曲谱，但由于种种原因无法寓且，实属遗憾。现列表如下，仅供参考：

曲谱名称	编订者 抄录者	版本情况	馆藏单位
寻梦曲谱	不详	清抄本 工尺谱	中国艺术研究院戏曲研究所图书馆
硬拷、圆驾曲谱	不详	清抄本 工尺谱	中国艺术研究院戏曲研究所图书馆
硬拷曲谱	不详	清抄本 工尺谱	中国艺术研究院戏曲研究所图书馆
吊打曲谱	不详	清抄本 工尺谱 封面题潘记	中国艺术研究院戏曲研究所图书馆
吊打、圆驾曲谱	清张瑶仙	清抄本 工尺谱	中国艺术研究院戏曲研究所图书馆
游园惊梦曲谱	清周友松抄	清抄本 工尺谱	中国艺术研究院戏曲研究所图书馆
游园惊梦曲谱	不详	清升平署抄本 工尺谱	中国艺术研究院戏曲研究所图书馆
金盆捞月、拾画叫画、渔樵等曲谱	清人编	清末四知堂抄本 工尺谱	中国艺术研究院戏曲研究所图书馆
赏心乐事曲谱	不详	晚清抄本 工尺谱	中国艺术研究院音乐研究所图书馆
劝农曲谱	清人抄	清升平署抄本	故宫博物院图书馆
游园惊梦曲谱	清人抄	清升平署抄本	故宫博物院图书馆
寻梦曲谱	清人抄	清升平署抄本	故宫博物院图书馆
拾画、叫画曲谱	得春抄	清光绪七年（1881） 升平署抄本	故宫博物院图书馆
游园惊梦曲谱	清人抄	升平署昆曲四行安殿本 工尺谱	中国艺术研究院戏曲研究所图书馆
言怀曲谱	清人抄	清升平署抄本 工尺谱	中国艺术研究院戏曲研究所图书馆

曲谱名称	编订者 抄录者	版本情况	馆藏单位
劝农曲谱	清人抄	清升平署抄本 工尺谱	中国艺术研究院戏曲研究所图书馆
怅眺曲谱	清人抄	清升平署抄本 工尺谱	中国艺术研究院戏曲研究所图书馆
诀谒曲谱	清人抄	清升平署抄本 工尺谱	中国艺术研究院戏曲研究所图书馆
慈戒、寻梦曲谱	清人抄	清升平署抄本 工尺谱	中国艺术研究院戏曲研究所图书馆
写真曲谱	清人抄	清升平署抄本 工尺谱	中国艺术研究院戏曲研究所图书馆
闹殇曲谱	清人抄	清升平署抄本 工尺谱	中国艺术研究院戏曲研究所图书馆
吊打、硬拷曲谱	清人抄	清升平署抄本 工尺谱	中国艺术研究院戏曲研究所图书馆
春香闹学曲谱	清人抄	民国二年（1912）琴鹤堂抄本 工尺谱	中国艺术研究院音乐研究所图书馆
硬拷曲谱	延竹南	约民国十九年（1930）抄本 工尺谱	首都图书馆[1]
问路曲谱	延竹南	约民国十九年（1930）抄本 工尺谱	首都图书馆[2]
游园惊梦曲谱	不详	约民国二十年（1931）抄本 工尺谱	中国艺术研究院戏曲研究所图书馆
游园惊梦曲谱	不详	缀玉轩抄本 工尺谱	中国艺术研究院戏曲研究所图书馆

注：

[1]此曲谱据《中国音乐书谱志》藏于首都图书馆，但笔者在该图书馆并未查阅到。

[2]此曲谱据《中国音乐书谱志》藏于首都图书馆，但笔者在该图书馆并未查阅到。

三、《牡丹亭》只曲辑录

《牡丹亭》曲谱除了以全本及众多的散出形式流传外，在一些曲谱中，特别是在一些按宫调统辖曲牌的宫谱中，收有大量《牡丹亭》只曲，今遍检诸谱，汇录一处，以便研究探讨。

<table>
<tr><th>曲谱名称</th><th>编订者</th><th>收录曲牌</th><th>所属宫调</th><th>所属出目</th></tr>
<tr><td rowspan="5">《南曲全谱》</td><td rowspan="5">明沈</td><td>【宴蟠桃】（新增）</td><td>引子[1]</td><td></td></tr>
<tr><td>【桃花红】</td><td rowspan="3">过曲[2]</td><td></td></tr>
<tr><td>【步金莲】</td><td></td></tr>
<tr><td>【疏影】</td><td></td></tr>
<tr><td>【月上五更】</td><td>仙吕过曲</td><td></td></tr>
<tr><td rowspan="14">《南词新谱》</td><td rowspan="14">明沈自晋</td><td>【月上五更】</td><td>仙吕过曲</td><td></td></tr>
<tr><td>【朝天懒】</td><td>南吕过曲</td><td>幽媾</td></tr>
<tr><td>【玩仙灯】【又一体】</td><td>黄钟引子</td><td>忆女</td></tr>
<tr><td>【疏影】[3]</td><td>黄钟过曲</td><td></td></tr>
<tr><td>【番山虎】</td><td rowspan="3">越调过曲</td><td>遇母</td></tr>
<tr><td>【番山虎】【又一曲】</td><td>遇母</td></tr>
<tr><td>【蛮山忆】[4]</td><td></td></tr>
<tr><td>【黄莺玉肚儿】</td><td rowspan="2">商调过曲</td><td></td></tr>
<tr><td>【莺啼集御林】[5]</td><td></td></tr>
<tr><td>【真珠帘】[6]</td><td>双调引子</td><td>言怀</td></tr>
<tr><td>【昼锦画眉】[7]</td><td rowspan="2">双调过曲</td><td></td></tr>
<tr><td>【孝白歌】</td><td>劝农</td></tr>
<tr><td>【桂月锁南枝】</td><td rowspan="2">仙吕入双调过曲</td><td>诀谒</td></tr>
<tr><td>【风送娇音】</td><td></td></tr>
</table>

曲谱名称	编订者	收录曲牌	所属宫调	所属出目
《汇纂元谱南曲九宫正始》	清徐于室、钮少雅	【风送娇音】	仙吕入双调过曲	
《寒山堂新定九宫十三摄南曲谱》	清张大复	【疏影】	黄钟宫	
《新编南词定律》	清吕士雄、杨绪、刘璜、唐尚信	【玩仙灯】 【又一体】	黄钟引子	耽试
		【十二漏声高】		遇母
		【滴溜子】 【又一体】	黄钟过曲	耽试
		【耍鲍老】 【又一体】		写真
		【滴滴金】 【又一体】		冥誓
		【神仗滴溜】	黄钟犯调	冥誓
		【画眉带一封】		旁疑
		【啄木三鹂】		回生
		【金龙滚】		欢挠
		【锦缠道】【又一体】	正宫过曲	拾画
		【雁过声】		写真
		【洞仙歌】		腐叹
		【　锹儿】		御淮
		【雁过江】	正宫犯调	如杭
		【夜游宫】	仙吕引子	寻梦
		【似娘儿】		移镇
		【卜算仙】		拾画
		【雨中归】		欢挠
		【多卜算】		如杭

曲谱名称	编订者	收录曲牌	所属宫调	所属出目
《新编南词定律》	清吕士雄、杨绪、刘璜、唐尚信	【小措大】	仙吕过曲	如杭
		【小措大】		如杭
		【醉扶归】		惊梦
		【针线箱】		遇母
		【掉角儿序】		闺塾
		【双劝酒】		腐叹
		【桂花遍南枝】【又一体】	仙吕犯调	诀谒
		【九回肠】		言怀
		【云锁月】		冥誓
		【月夜渡江归】		冥誓
		【千秋岁】	中吕过曲	拾画
		【瓦盆儿】		急难
		【好事近】	中吕犯调	拾画
		【榴花泣】		婚走
		【缕金嵌孩儿】		围释
		【金马乐】		幽媾
		【宴蟠桃】	小石引子	
		【三登乐】	南吕引子	淮泊
		【古一江风】	南吕过曲	肃苑
		【香遍满】		幽媾
		【新郎抚雁飞】	南吕犯调	仆侦
		【浣溪令】		折寇
		【朝天画眉】		幽媾
		【金马儿】	双调引子	拾画
		【玉娇枝】	双调过曲	寻梦
		【幺令】		寻梦
		【采衣舞】		硬拷
		【惜花赚】		寻梦

曲谱名称	编订者	收录曲牌	所属宫调	所属出目
《新编南词定律》	清吕士雄、杨绪、刘璜、唐尚信	【昼锦画眉】	双调犯调	冥誓
		【玉山颓】		训女
		【玉桂枝】		折寇
		【双棹入江泛金风】		幽媾
		【清南枝】		劝农
		【孝金歌】		劝农
		【绕池帘】	商调引子	言怀
		【凤池游】		药
		【杏花台】		诀谒
		【集贤宾】	商调过曲	闹殇
		【簇御林】		玩真
		【山坡羊】		惊梦
		【二莺儿】	商调犯调	玩真
		【莺啼御林】		玩真
		【黄玉莺儿】		闹殇
		【山外娇莺啼柳枝】		遇母
		【步金莲】		
		【霜天杏】	越调引子	淮警
		【五般宜】	越调过曲	惊梦
		【黑蠊令】		魂游
		【绵搭絮】		惊梦
		【山桃红】【又一体】	越调犯调	惊梦
		【山下多麻楷】		遇母
		【山桃竹柳四多娇】		遇母
		【蛮山忆】		
《曲谱大成》（残抄本）	不详	【绕红楼】	中吕引子	闻喜
		【胜如花】	羽调过曲	婚走
		【杏花天】	越调引子	诀谒

<table>
<tr><th>曲谱名称</th><th>编订者</th><th>收录曲牌</th><th>所属宫调</th><th>所属出目</th></tr>
<tr><td rowspan="2">《钦定曲谱》</td><td rowspan="2">清王奕清</td><td>【月上五更】</td><td>仙吕宫过曲</td><td></td></tr>
<tr><td>【风送娇音】</td><td>仙吕入双调过曲</td><td></td></tr>
<tr><td rowspan="25">《新定九宫大成南北词宫谱》</td><td rowspan="25">清周祥钰等</td><td>【夜游宫】</td><td>仙吕宫引</td><td>寻梦</td></tr>
<tr><td>【步步娇】【又一体】</td><td rowspan="9">仙吕宫正曲</td><td>惊梦</td></tr>
<tr><td>【醉扶归】【又一体】</td><td>惊梦</td></tr>
<tr><td>【三月海棠】</td><td>寻梦</td></tr>
<tr><td>【月儿高】【又一体】</td><td>寻梦</td></tr>
<tr><td>【八声甘州】【又一体】</td><td>劝农</td></tr>
<tr><td>【小措大】【又一体】</td><td>如杭</td></tr>
<tr><td>【玉娇枝】【又一体】</td><td>寻梦</td></tr>
<tr><td>【么令】【又一体】</td><td>寻梦</td></tr>
<tr><td>【嘉庆子】【又一体】</td><td>寻梦</td></tr>
<tr><td>【尹令】【又一体】</td><td rowspan="2">仙吕宫正曲</td><td>寻梦</td></tr>
<tr><td>【惜花赚】</td><td>寻梦</td></tr>
<tr><td>【云锁月】</td><td rowspan="5">仙吕宫集曲</td><td>冥誓</td></tr>
<tr><td>【月儿映江云】[8]</td><td>冥誓</td></tr>
<tr><td>【六时理针线】</td><td>言怀</td></tr>
<tr><td>【玉山颓】[9]</td><td>训女</td></tr>
<tr><td>【玉桂枝】</td><td>折寇</td></tr>
<tr><td>【点绛唇】【混江龙】【油葫芦】【天下乐】【哪吒令】【鹊踏枝】【后庭花】【寄生草】【又一体】【赚煞】</td><td>仙吕调套曲</td><td>冥判</td></tr>
<tr><td>【千秋岁】【又一体】</td><td rowspan="3">中吕宫正曲</td><td>拾画</td></tr>
<tr><td>【渔家灯】【又一体】</td><td>急难</td></tr>
<tr><td>【瓦盆儿】【又一体】</td><td>急难</td></tr>
</table>

曲谱名称	编订者	收录曲牌	所属宫调	所属出目
《新定九宫大成南北词宫谱》	清周祥钰等	【榴花好】【又一体】	中吕宫集曲	婚走
		【二马普金华】[10]		幽媾
		【双金圆】[11]		围释
		【杏花天】【又一体】	越调引	诀谒
		【黑蠊令】	越调正曲	魂游
		【番山虎】		遇母
		【双声子】		惊梦
		【山桃红】【又一体】	越调集曲	惊梦
		【锦缠道】【又一体】	正宫正曲	拾画
		【洞仙歌】【又一体】		腐叹
		【刷子玉芙蓉】【又一体】	正宫集曲	写真
		【一江风】【又一体】	南吕宫正曲	肃苑
		【香遍满】【又一体】		幽媾
		【浣溪令】	南吕宫集曲	折寇
		【朝天懒】[12]		幽媾
		【二郎神慢】【又一体】	商调正曲	玩真
		【集贤宾】【又一体】		闹殇
		【簇御林】【又一体】		玩真
		【水红花】【又一体】		魂游
		【黄玉莺儿】[13]	商调集曲	闹殇
		【真珠帘】	双调引	言怀
		【孝金经】[14]	双调集曲	劝农
		【孝金经】【又一体】		劝农
		【清南枝】【又一体】		劝农

曲谱名称	编订者	收录曲牌	所属宫调	所属出目
《新定九宫大成南北词宫谱》	清周祥钰等	【鲍老催】【又一体】	黄钟宫正曲	写真
		【疏影】		
		【滴溜子】【又一体】		耽试
		【黄龙滚】【又一体】		欢挠
		【画眉带一封】	黄钟宫集曲	旁疑
		【啄木三歌】[15]【又一体】		回生
		【北新水令】【南步步娇】【北折桂令】【南江儿水】【北雁儿落带得胜令】【南采衣舞】【北收江南】【南园林好】【北沽美酒带太平令】【南双煞】	仙吕入双角合套	硬拷
《南北词简谱》	吴梅	【画眉带一封】	南黄钟宫	旁疑
		【桂花遍南枝】	南仙侣宫	诀谒
		【千秋岁】	中吕宫	拾画
		【颜子乐】		拾画
		【金马乐】		幽媾
		【缕金嵌孩儿】		围释
		【新郎抚孤雁】	南吕宫	仆侦
		【朝天画眉】		幽媾
		【宴蟠桃】[16]	小石调	
		【孝金歌】	南双调	劝农
		【昼锦画眉】[17]		
		【玉桂排枝】		折寇
		【梧桐叶】[18]	南商调	
		【莺啼御林】[19]		
		【莺集御林春】[20]		

曲谱名称	编订者	收录曲牌	所属宫调	所属出目
《南北词简谱》	吴梅	【黑嘛令】	南越调	魂游
		【蛮山忆】[21]		

注：

[1]此曲在附录中，不知宫调及犯各调，《南曲全谱》列入附录。

[2]此曲在附录中，不知宫调及犯各调，《南曲全谱》列入附录。

[3]原在附录，今从冯改本入黄钟；《南词定律》中此曲牌在《高文举》中。

[4]收在《同梦记》，即串本《牡丹亭》中。

[5]收在《风流梦》，即冯梦龙改本《还魂》。

[6]串本《牡丹亭》，沈璟改定。

[7]改本《还魂》，臧晋叔本。

[8]旧名【月夜渡江归】。

[9]又名【玉胞供】。

[10]旧名【金马乐】。

[11]旧名【缕金嵌孩儿】。

[12]旧名【朝天画眉】。

[13]旧名【黄莺玉肚儿】。

[14]旧名【孝金歌】。

[15]旧名【啄木三鹂】。

[16]见《南词定律》。

[17]改本《牡丹亭》，见《南词定律》。

[18]此作《幽闺》，《南词定律》作《牡丹亭》。

[19]冯改本《还魂记》。

[20]此作《幽闺》，《南词定律》作《牡丹亭》。

[21]冯改《还魂》。

上述曲谱中，《南词定律》和《九宫大成》这两部曲谱所收《牡丹亭》只曲是有工尺谱的，其他则仅为格律谱，无工尺，因辑录研究之便，顺便辑出，置于同一表中。其中《南曲全谱》《南词新谱》《钦定曲谱》《汇纂元谱南曲九宫正始》、《寒山堂新定九宫十三摄南曲谱》，这类曲谱中所收《牡丹亭》曲牌，多沿用较早的《南曲全谱》和《南词新谱》的形式，

如上表中【疏影】【月上五更】【风送娇音】，几乎完全一样，没有任何的改动；同时，这些曲牌又多出自改本《牡丹亭》，包括冯梦龙、沈璟及臧晋叔改本，因而，这些曲牌的曲词内容与汤显祖原剧有着一定的差别。而《曲谱大成》《南词定律》《九宫大成》《南北词简谱》中的《牡丹亭》曲牌，基本上是汤显祖《牡丹亭》原作曲词，并在一定程度上修正了汤氏原作失律问题，这类曲谱所收《牡丹亭》曲牌较多，尤其是《南词定律》和《九宫大成》，这两种曲谱在尊重汤显祖原作的基础上，尽量做到声律与文词，形式和内容的统一，其中《九宫大成》，在钮少雅的基础上，采用了集曲犯调的形式，较好的解决了《牡丹亭》早期声律与文词的矛盾，为清乾隆中期冯起凤和叶堂制订全本《牡丹亭》曲谱提供了有益借鉴。

（作者：河北大学文学院）

《长生殿》曲谱辑录与版本研究

⊙李　健

内容提要　《长生殿》传世曲谱众多，除主要的10种全本曲谱以外，还有众多的散出曲谱传世。这些散出曲谱，特别是其中大量的零折、散折曲谱，数量众多、信息量较小，不易断定成于何时何地何人之手。本文综合整理《长生殿》传世曲谱，分录其成书年代、作者、曲谱类型、所收折子，依据版本形态将众曲谱分为刻本、活字本、石印本、抄本、晒蓝本、油印本6类，并对部分手抄曲谱进行版本考证。

关键词　《长生殿》　曲谱　版本　刻本　抄本

《长生殿》作为一部“曲文双美”的传奇巨作，甫一问世就得到了极大的认可，不论清工、戏工，都对此剧给予了极大的关注，数百年来不仅被不断搬演于昆曲舞台，而且在文人的清曲社中也是传唱不衰，《长生殿》中的很多折子都成了昆剧舞台、曲社同期的保留剧目，如《定情》《絮阁》《惊变》《闻铃》《弹词》等更是经历了数代艺人、曲家的打磨，允为古典戏曲中的精品。这样一部“闹热”的戏被如此频繁地搬演、传唱，其歌唱、表演艺术的书面载体——曲谱，必然也是数量繁多。事实正是如此。《长生殿》曲谱除几部大型的全本曲谱外，还有大量的选集曲谱、散折曲谱存世，而《长生殿》零折、散折曲谱更是充藏各地、或隐或显，难以统计。有鉴于

此，需要对传世《长生殿》曲谱进行梳理与考量。

一、现存《长生殿》曲谱文献辑录

在昆曲曲谱中，经典剧作的传世工尺谱大致可分为三种：全本曲谱、散出曲谱、只曲曲谱。由于明清传奇体制庞大，出目众多，动辄三四十出的体量使得全本曲谱的流传显得有些困难。对于主工清曲的曲家来说，全本曲谱（指专门收录某一剧作、保存原剧绝大部分折子、构成完整故事情节的曲谱）的编纂有重要意义；到了乾嘉时期，对以演折子戏为主的民间昆剧艺人来讲，过于庞大的全本曲谱不仅不利于排演，而且其中某些拖沓、冗余，有碍情节集中、人物表现的折子或内容反而成了一种累赘，因此独立形成完整情节的串折曲谱（指收录多重剧作曲谱但所收某一剧作曲谱有若干折、能形成相对完整情节的曲谱。这种曲谱被视为全本曲谱的一种缩略版）以及散出曲谱（仅保留某一剧作的一折或几折，无法构成完整剧情的曲谱）也就成了不错的选择；而供人们填词、作曲的词谱，如《新编南词定律》《新定九宫大成南北词宫谱》等，则将众多传奇剧目中的曲牌按宫调加以编排，使学者便于翻检、学习，这种曲谱只收单只曲牌，以宫调分类，不以剧本和折子为单位，因此，很多剧作虽然全本失传，甚至连折子也没传下来，但赖此种曲谱得以保存若干零只曲牌，同时若有剧本存世，也可以和这种曲谱所收的曲牌来做比勘，我们将这类曲牌中出某一剧作的曲牌全部摘出，并称之为只曲曲谱。

（一）全本曲谱

此处所指的全本曲谱既包括前述专门全部收录某一剧作的曲谱即全本曲谱，也指包括全本曲谱的缩略版即串折曲谱，因这两种曲谱所收折子较多且能形成完整或相对完整的剧情，前者如《吟香堂长生殿曲谱》，后者如《纳书楹曲谱》《昆剧手抄曲本一百册·长生殿》。收录全本《长生殿》的曲谱如下表。

书名	成书/出版年、地点	作者	类型	所收折子	备注
吟香堂长生殿曲谱	清乾隆五十四年（1789）	冯起凤	曲谱；曲辞；玉柱谱；无小眼	四十九出（全部）： 定情、贿权、春睡、禊游、傍讶、倖恩、献发、复召、疑谶、闻乐、制谱、权哄、偷曲、进果、舞盘、合围、夜怨、絮阁、侦报、窥浴、密誓、陷关、惊变（附俗小宴）、埋玉、疑谶（通用）；献饭、冥追、骂贼、闻铃、情悔、剿寇、哭像、神诉、刺逆、收京、看袜、尸解、弹词、私祭、仙忆、见月、驿备、改葬、怂合、雨梦、觅魂、补恨、寄情、得信、重圆、附闻铃、弹词	
纳书楹曲谱	清乾隆五十七至五十九年（1792~1794）刻本	叶堂	曲谱；曲辞；玉柱谱；不点小眼	三十一出： 定情、春睡、倖恩、献发、复召、疑谶、制谱、夜怨、絮阁、侦报、窥浴、密誓、惊变、骂贼、闻铃、情悔、哭像、尸解、弹词、见月、怂合、雨梦、得信、重圆（正集卷四）；闻乐、偷曲、合围、冥追、神诉、觅魂、补恨（续集卷一）。	
霓裳文艺全谱四卷	清光绪二十二年（1896）	王庆华（？）	曲谱；曲白兼备；蓑衣谱	十二出： 定情、赐盒、鹊桥、密誓、吟诗、脱靴、絮阁、醉妃、惊变、埋玉、闻铃、弹词、迎像、哭像（卷一） （吟诗、脱靴不能算在内。） （《醉妃》即《小宴》，与【新水令】一腔到底之《醉杨妃》不同。若将《醉妃》《惊变》看作一出，则此谱实收《长生殿》十一出。）	《吟诗》《脱靴》为《惊鸿记》中两出，非本剧。但原谱如此，是当时已将此两出纳入《长生殿》中演。

书名	成书/出版年、地点	作者	类型	所收折子	备注
昆剧手抄曲本一百册	约成书于1900年左右	张履谦等	曲谱；曲白兼备；蓑衣谱	五十一出： 定情、赐盒、贿权、春睡、禊游、旁讶、倖恩、献发、复召、疑谶、闻乐、制谱、权哄、偷曲、进果、舞盘、合围、夜怨、絮阁、侦报、窥浴、鹊桥、密誓、陷关、惊变、埋玉、献饭、冥追、骂贼、闻铃、情悔、剿寇、迎哭、神诉、刺逆、收京、看袜、尸解、弹词、私祭、仙忆、见月、驿备、改葬、怂合、雨梦、觅魂、补恨、寄情、得信、重圆	
长生殿曲谱下	清代	不详	曲谱；曲白兼备；蓑衣谱	十三出： 定情、春睡、舞盘、禊游、傍讶、献发、夜怨；窥浴、复召、疑谶、制谱、偷曲。	此曲谱名称有误，其内容为《长生殿》前半部。或许是封面误题或误将曲谱下卷亡佚，只存封面，而编者错将下卷封面订在无封面的上卷之上。
谦受益斋曲谱十二集二十四卷	清代	谦受益斋	曲谱；曲白兼备；玉柱谱	十三出： 定情、赐盒、春睡、窥浴、絮阁、献发、鹊桥、密誓、疑谶（子集上）；小宴、埋玉、闻铃、弹词（子集下）	《傅惜华藏古典谱身段谱丛刊提要》（以下简称《傅藏提要》）曲中有著录，但子集实未见。

书名	成书/出版年、地点	作者	类型	所收折子	备注
长生殿曲谱	民国十三年（1924年），上海朝记书庄	殷溎深，张馀荪	曲谱；曲白兼备；蓑衣谱	五十二出：开宗、定情、赐盒、贿权、春睡、禊游、旁讶、倖恩、献发、复召、疑谶、闻乐、制谱、权哄、偷曲、进果；舞盘、合围、夜怨、絮阁、侦报、窥浴、鹊桥、密誓、陷关、惊变、埋玉、献饭；冥追、骂贼、闻铃、情悔、剿寇、哭像、神诉、刺逆、收京、看袜、尸解、弹词；私祭、仙忆、见月、驿备、改葬、怂合、雨梦、觅魂、补恨、寄情、得信、重圆。	
集成曲谱	1925年，商务印书馆	王季烈	曲谱；曲白兼备；蓑衣谱；有小眼	二十五出：定情、春睡、酒楼、闻乐、制谱、偷曲、舞盘、合围、夜怨、絮阁、侦报、窥浴、密誓（上）；惊变、埋玉、骂贼、闻铃、哭像、神诉、弹词、见月、雨梦、觅魂、补恨、重圆（下）	玉集卷七、卷八
遏云阁曲谱附学曲例言	民国十四年（1925）上海著易堂	王锡纯，李秀云	曲谱；曲白兼备；一字谱	十四出：定情、赐盒、酒楼、絮阁、窥浴、鹊桥、密誓、惊变、埋玉、闻铃、哭像、弹词、见月、雨梦	
与众曲谱八卷	1940年，合笙曲社石印	王季烈辑 高步云拍正	曲谱；曲白兼备；	九出：定情、酒楼、絮阁、密誓、惊变、埋玉、闻铃、哭像、弹词（卷7）	多从《集成曲谱》选录，并采纳通俗曲谱长处

（二）散出曲谱

散出曲谱分为两种，一为收录少数几出并不能构成完整独立情节的《长生殿》折子的折子戏曲谱选集，一为只收录《长生殿》零散折子的曲谱。

不能构成完整独立情节的特征有四：

一是首尾不全或未收重要折子。如有的曲谱虽然收录折子很多，但未收《定情》这一重要折子，不能交代主要人物及情节起。

二是分类收录。如《秋生馆曲谱》将老生主唱的折子收为一集，将生旦对唱的折子收为一集，将冠生主唱的收为一集，《粟庐曲谱》只收生旦戏。

三是顺序打乱。如《雨夹雪十番全谱》所选折子分散各卷，《弹词》在前，《絮阁》等在后，不合顺序，显然是选折，编者也无意将这些折子编成情节完整独立的一部分。

四是名称中含有“散出”“散折”等。如《昆曲散出十二折》。

只收录零散折子的曲谱也较常见，通常只收一折，但因为其存世状态为单折单行，或许是从曲谱选集中散落出来也为可知，如不论行款、题名、格式都非常接近的《酒楼尺字调》《闻铃小工调》两谱，就很有可能是同一曲谱选集中的两折，只是原集散佚，只留下两折单行。

具体情况如下表。表中曲谱出资顾公者，注“故宫”，出资傅惜华藏书者注“傅藏”，其他情况则单独注明。

书名	成书/出版年、地点	作者	类型	所收折子	备注
昆腔单出戏曲谱	清代	南府、昇平署	曲谱；曲白兼备；蓑衣谱；无小眼	两出：弹词、倖恩（册2）	故宫
昆腔单出戏	清代	南府、昇平署	曲谱；曲白兼备；蓑衣谱；无小眼	四出：鹊桥密匙、侦报、闻铃（册2）（鹊桥密誓、侦报无小眼；闻铃有板眼，无工尺，只点头板、侧眼、侧板）	故宫

书名	成书/出版年、地点	作者	类型	所收折子	备注
昆腔单出戏	清代	南府、昇平署	曲谱；曲白兼备；无小眼	三出：定情赐盒、疑谶（册4）	故宫
乾隆抄本曲谱十种	清乾隆四十五年（1780）		曲谱；曲辞；蝌蚪谱	一出：雨梦（册1）	傅藏
六观楼曲谱六卷存第一卷	清代（嘉庆二十三年，1818年左右）	许鸿磬	曲谱；曲辞；蓑衣谱	十出（今不存）：疑谶、闻乐、絮阁、密誓、惊变、闻铃、骂贼、夜怨、哭像、弹词。（原存于补编二卷中）	傅藏
昇平署剧本二集	清道光以后	昇平署	曲谱；曲白兼备；蓑衣谱	一出：弹词（册13）	傅藏
昇平署剧本三集	清道光以后	昇平署	曲谱；曲白兼备；蓑衣谱	三出：御园小宴（册6）；絮阁（册10）；絮阁（册13）。	傅藏
昇平署曲谱十九种	清道光以后	昇平署	曲谱；曲辞为主；蓑衣谱	两出：絮阁（册5）；弹词（册19）。	傅藏
承应曲谱六十九种	清道光以后	昇平署	曲谱；曲辞为主；蓑衣谱	四出：絮阁、弹词（册33~34）；鹊桥、密誓（册56）	傅藏
昇平署曲谱	清道光以后	昇平署	曲谱；曲白兼备；蓑衣谱	一出：御园小宴（册1）	傅藏

书名	成书/出版年、地点	作者	类型	所收折子	备注
清音雅度	清咸丰九年（1859）	三畏堂	曲谱；曲辞；蝌蚪谱	四出：闻铃（册1）；絮阁（册2）；小宴、兵变（册4）	傅藏
补过斋曲谱	清光绪十三年（1887）	羡音主人	曲谱；曲辞；蓑衣谱	一出：絮阁	傅藏
清音乐曲	清光绪年间	范氏	曲谱；曲白兼备；蓑衣谱，玉柱谱	一出：疑谶（册2）	傅藏
昆曲剧本散折	清代	仰山	曲谱；曲白兼备；蓑衣谱	一出：絮阁（册2）	傅藏
昆曲曲谱	清代	杨学昌 杨楷福	曲谱；曲白兼备；蓑衣谱	一出：闻铃	傅藏
摘锦	清代	不详	曲谱；曲辞；蝌蚪谱	两出：闻铃，弹词	傅藏
雨夹雪十番全谱	清代	不详	曲谱；曲辞；蝌蚪谱	四出：弹词（册2）；絮阁（册3）；闻铃、骂贼（册6）	傅藏
昆曲谱	清代	不详	曲谱；曲白兼备；蝌蚪谱；有伴奏提示	两出：定情、埋玉	傅藏
昆曲散出十二折	清代	紫记	曲谱；曲辞；蓑衣谱	两出：絮阁、闻铃。（时派）	傅藏

书名	成书/出版年、地点	作者	类型	所收折子	备注
昆曲曲谱十三折	清代	不详	曲谱； 曲辞； 蓑衣谱	一出： 絮阁	傅藏
昆曲曲谱集	清代	不详（有“秋水”）章	曲谱； 曲白兼备； 蓑衣谱，玉柱谱	一出： 册妃	傅藏
昆曲曲谱五集	清代	不详	曲谱； 曲辞； 蓑衣谱	七出： 疑谶（禄集）；絮阁、小宴、惊变、埋玉、闻铃、弹词（寿集）	傅藏
曲谱	清代	佚名	曲谱； 曲白兼备； 玉柱谱； 无小眼	八出： 定情、赐盒、舞盘、絮阁；惊变、埋玉、闻铃、弹词	日本东京大学东泽文化研究所藏
琴演尺工杂录	清代	佚名	曲谱； 曲辞； 蓑衣谱； 有小眼（一板三眼，三眼同）	一出： 絮阁	日本东京大学东泽文化研究所藏
昆曲曲谱	清光绪至民国年间	不详	曲谱，总纲谱； 曲白兼备（部分）； 蓑衣谱，玉柱谱（部分）	三出： 神诉（册4）；闻铃（册13）；惊变（册24）	傅藏
哭相哭魁星	民国二年年（癸丑五月十九日）	陈铎	曲谱； 曲白兼备； 蓑衣谱	一出： 哭相	傅藏

书名	成书/出版年、地点	作者	类型	所收折子	备注
杨妃舞盘总本曲谱	己未闰七月初九日（有可能是民国八年）	寿宁堂	曲谱；曲白兼备；蓑衣谱	一出：杨妃舞盘	傅藏
长生殿月宫闻乐总本曲谱	民国八年闰七月初七日	陈铎（观心室）	曲谱；曲白兼备；蓑衣谱		傅藏
天韵社曲谱	民国十年（1921）	杨清如校录	曲谱；曲辞；蓑衣谱	八出：疑谶、玩灯、絮阁、小宴、栈道、迎像、哭像、弹词（卷1）	傅藏
增辑六也曲谱	民国十一年（1922）上海朝记书庄	殷溎深，张馀荪	曲谱；曲白兼备；蓑衣谱	四出：定情、疑谶、夜怨、絮阁（元集）	傅藏
绘图精选昆曲大全四集	民国十四年（1925）世界书局	张怡庵	曲谱；曲白兼备；蓑衣谱	四出：絮阁、鹊桥、密誓、惊变（第一集）	傅藏
昆曲掇锦	1926	上海南洋大学学生会游艺部	曲谱；曲辞；蓑衣谱；有小眼	四出：絮阁、小宴、惊变、栈道（栈道即闻铃）	日本东京大学东洋文化研究所藏
昆曲研究会石印曲谱十二种	1938	北京国剧会	曲谱；曲白兼备；蓑衣谱；有小眼	一出：小宴	日本东京大学东洋文化研究所藏
闻铃小工调	民国	不详	曲谱；曲白兼备；蓑衣谱	一出：闻铃	傅藏

书名	成书/出版年、地点	作者	类型	所收折子	备注
消闲集	民国	玩花轩	曲谱； 曲白兼备； 蓑衣谱	三出： 弹词（册2）；鹊桥、密誓（册3）	傅藏
乐在其中	民国	不详	曲谱，锣鼓谱； 曲白兼备； 玉柱谱	一出： 絮阁	有剪报，溥西园字，快书、八角鼓曲辞等。出自《纳书楹曲谱》《昆曲粹存》《遏云阁曲谱》《霓裳文艺谱》《六也曲谱》《与众曲谱》《昆曲大全》等。傅藏
昆曲折子剧本集	民国	不详	曲谱； 曲白兼备； 蓑衣谱	五出： 觅魂、定情、神诉、惊变、重圆（册1–8）	傅藏
酒楼尺字调	民国	不详	曲谱； 曲白兼备； 蓑衣谱	一出： 酒楼	傅藏
粟庐曲谱	1945、1953、1991、1996、2011年	俞振飞	曲谱； 曲白兼备； 蓑衣谱； 有小眼	四出： 定情、絮阁、惊变、闻铃	
曲宗残存十二集	不详	玩花半醉 施若云（？）	曲谱； 曲白兼备； 蓑衣谱	一出： 夜怨（藏集）	傅藏

书名	成书/出版年、地点	作者	类型	所收折子	备注
扢雅扬风	不详	吟香草堂	曲谱；曲辞；蓑衣谱	六出：合围（册1）；絮阁（册2）；弹词（册3）；闻铃、疑谶、骂贼（册4）	傅藏
长生殿絮阁曲谱	不详	不详	曲谱；曲白兼备；蓑衣谱	一出：絮阁	傅藏
紫云簃曲谱	不详	结古欢室	曲谱；曲辞；玉柱谱	两出：小宴、闻铃（册2）	傅藏
秋生馆曲谱	不详	秋生馆	曲谱；曲辞；蝌蚪谱	八出：定情、密誓（册1）；疑谶、弹词（册8）；絮阁、惊变、埋玉、闻铃（册9）	《傅藏提要》著录有误，《失约》《写真》均非本剧内容。《失约》为《玉簪记》之一出，《写真》为《牡丹亭》一出。傅藏
昭华琯曲谱十集	不详	昭华琯	曲谱；曲辞；蝌蚪谱，蓑衣谱	四出：弹词、疑谶（市集）；絮阁（水集）；闻铃（图集）	傅藏
聊以自娱斋曲谱六集	不详	聊以自娱斋（藏书印“瑞田”“郭云丰”，题签“菊南”）	曲谱；曲辞；蝌蚪谱	七出：闻铃（礼集）；定情、赐盒、絮阁（射集）；弹词、弹词补遗、酒楼（数集）	傅藏

书名	成书/出版年、地点	作者	类型	所收折子	备注
戏剧词谱	不详	不详	曲谱，穿戴、锣鼓提示； 曲白兼备； 蓑衣谱	一出： 雨梦（册3）	傅藏
曲谱汇集	不详	不详	曲谱，总目、穿戴、切末、排场、伴奏提示； 曲白兼备； 蝌蚪谱	二出： 埋玉（册1）；弹词（册2）	傅藏

（三）只曲曲谱

为以单只曲牌形式收录《长生殿》曲牌的曲谱，此种曲谱多为词谱或词谱、歌谱性质兼备的曲谱。具体情况如下：

书名	成书/出版年地点	作者	类别	所收曲牌	备注
新编南词定律	清康熙五十九年	吕世雄等	曲谱；曲辞；玉柱谱；无小眼	三十九支曲牌：【滴溜子】【喜无穷煞】【霓裳六序】（绛都春序+玉漏迟序+尾犯序+念奴娇序+梁州序+河传序）【羽衣二叠】（画眉序+乌衣令+昇平乐+素带儿+应时明近+赤马儿+画眉儿+拗芝麻+正宫小桃红+花药栏+怕春归+古轮台。注：此曲所犯之乌衣令即皂罗袍，昇平乐即醉太平，素带儿即白练序，应时明近即鹅鸭满渡船。）【新荷叶】【刷子带芙蓉】（刷子序+玉芙蓉）【羽衣三叠】（锦缠道+玉芙蓉+四块玉+锦渔灯+锦上花+一撮棹+普天乐+舞霓裳+千秋岁+罗敷令+滚绣球+红绣球。注：此曲所犯之四块玉即普天乐，罗敷令即麻婆子，滚绣球即越恁好。）【杯底庆长生】（倾杯序+长生导引）【鹅鸭满渡船】【双赤子】【奉时春】【八仙会蓬海】（八声甘州+月上海棠）【东风第一枝】【念奴娇序】【行香子】【尾犯序】【折梅逢使】【千秋舞霓裳】（千秋岁+舞霓裳）【锦后拍】【小女冠子】【三学士】【三换头】【夜行船序】【武陵花】【武陵春】【二犯侥侥令】（侥侥令+川拨棹+好姐姐+侥侥令）【字字锦】【满园春】【本宫赚】【莺入御林换头】（黄莺儿+簇御林）【公子御林书花袍】（黄莺儿+簇御林+一封书+四时花+皂罗袍）【急急令】【凤钗花络索】（金凤钗+胜如花+醉扶归+梧叶儿+商调水红花+浣溪沙+望吾乡+大胜乐+傍妆台+解三酲+一封书+皂罗袍+黄莺儿+月儿高+排歌+桂枝香）【山麻稭】【江神子】【黑蟆令】【祝英台】【祝英台前腔换头】【祝英台前腔其三】【绵搭絮换头】	【喜无穷煞】即《重圆》【尾声】，【公子御林书花袍】即《密誓》【莺簇一金罗】。

书名	成书/出版年地点	作者	类别	所收曲牌	备注
新定九宫大成南北词宫谱	清乾隆十一年刻本 民国十二年古书流通处影印	周祥钰、邹金生等	曲谱；曲辞；玉柱谱；不点小眼	五十七支曲牌： 【鹅鸭满渡船】【赤马儿又一体】【八仙会蓬海】（八声甘州+玩仙灯+月上海棠）【扑灯蛾】【千秋舞霓裳】（千秋岁+舞霓裳）【祝英台又一体】【绵搭絮又一体】【黑蟆令又一体】【新荷叶】【羽衣三叠】（锦缠道+玉芙蓉+四块玉+锦渔灯+锦上花+一撮棹+普天乐+舞霓裳+千秋岁+罗敷令+滚绣球+红绣鞋+。按此体旧谱所无，自洪昉思始创，其集滚绣球与中吕调合套中闹花深处同。）【杯底庆长生】（倾杯序+长生导引）【叨叨令又一体】【武陵花】【武陵花又一体】【虞美人又一体】【小女冠子又一体】【三仙桥又一体】【十二雕栏】（绣带儿+宜春令+降黄龙+醉太平+浣溪沙+啄木儿+鲍老催+刮鼓令+下小楼+双声子+玉漏迟序+月上海棠）【一枝花】【梁州第七】【九转货郎儿】【二转】【三转】【四转】【五转】【六转】【七转】【八转】【九转】【收尾】【高阳台又一体】【字字锦又一体】【满园春】【本调赚】【莺入御林又一体】（黄莺儿+簇御林）【浪里来】【夜雨打梧桐】【风云会四朝元】（四朝元+驻云飞+一江风+朝元令）【雁儿落带得胜令】【银汉浮槎又一体】【落梅风又一体】【羽衣二叠】（画眉序+皂罗袍+昇平乐+白练序+鹅鸭满渡船+赤马儿+赤马儿又一体+拗芝麻+小桃红+花药栏+怕春归+古轮台）【霓裳六序】（绛都春+玉漏迟序+尾犯序+念奴娇序+梁州序+河传序）【北醉花阴】【南画眉序】北喜迁莺】【南画眉序】【北出队子】【南滴溜子】【北刮地风】【南滴滴金】【北四门子】【南鲍老催】【北古水仙子】【南双声子】【北随煞】【金凤钗集】（金凤钗+胜如花+醉扶归+梧叶儿+水红花+浣溪沙+望吾乡+大胜乐+天下乐+解三酲+一封书+皂罗袍+黄莺儿+月儿高+排歌+桂枝香）	

书名	成书/出版年地点	作者	类别	所收曲牌	备注
俞粟庐自书唱片曲谱	民国二十九年（1940）	俞粟庐	曲谱；曲辞；蓑衣谱	三出（只曲）： 《定情》：小工调【古轮台】 《赐盒》：小工调，越调【绵搭絮】 《哭像》：小工调，正宫【快活三】【朝天子】	

二、《长生殿》曲谱版本研究

《长生殿》传世曲谱中，全本曲谱以及体制较大的散出曲谱以刻本居多，此外则是大量的抄本，包括私家抄本以及清宫内廷昇平署和南府组织人力所抄的大量曲谱抄本。清末民初，印刷技术的引进使得石印本、影印本大量出现，北京国剧会石印出版的《昆曲研究会石印曲谱十二种》，古书流通处影印出版的《九宫大成南北词宫谱》问世。及至近世，《长生殿》主要曲谱的影印渐渐兴起。

（一）《长生殿》曲谱之版本形态

以下将《长生殿》曲谱按版本形态分为刻本、活字本、石印本、抄本、晒蓝本、油印本进行分类介绍。

刻　本

名称	成书年代、版本	备注
新编南词定律	清康熙五十九年刻朱墨套印本 清康熙五十九年刻朱墨套印本，吴梅批注本 清康熙五十九年香芸阁刻本 据乾隆内府刻本抄本	
新定九宫大成南北词宫谱	清乾隆十一年内府刻本	
吟香堂曲谱	清乾隆五十四年刻本	仅此一种刊本，传世稀少，十分罕见，其影响力亦远不如《纳书楹曲谱・长生殿》。被时人评为“案头场上，千古两绝。”
纳书楹曲谱	乾隆五十七年刻本（正续外集、四梦全谱） 乾隆五十九年刻本（补遗） 道光二十八年文德堂刻本	

活字本

名称	成书年代、版本	备注
遏云阁曲谱	光绪十九年活字铅印本（初版） 民国九年九月上海著易堂活字本（第十二版） 民国九年十一月上海著易堂活字本（第十二版）	光绪十九年活字铅印本共八册。民国九年两版均为十二册，两版内容无不同之处。

石印本

名称	成书年代、版本	备注
霓裳文艺全谱	光绪二十二年石印本	
长生殿曲谱	1906年、1924年上海朝记书庄石印本	

名称	成书年代、版本	备注
六也曲谱	光绪三十四年苏州振新书社石印本 1908年、1911年、1922年上海朝记书庄石印本（增辑）	光绪三十四年本共一函四册，三十四折；上海朝记书庄本共四集，二十四册，二百零四折。
昆曲大全	1925年上海世界书局石印本	二十四册。
集成曲谱	1922年（约）抄本 1925年、1931年商务印书馆石印本	四集。1922年抄本未见。
昆曲研究会石印曲谱十二种	1938年北京国剧会石印本	东洋文化研究所双红堂藏书。
与众曲谱	1940年北京合笙曲社石印本	

抄　本

名称	成书年代、版本	备注
乾隆抄本曲谱十种	1780年抄本	
挑袍逼休等曲谱七种	1820年抄本	
昇平署剧本二集	1827年之后抄本	
昇平署剧本三集	1827年之后抄本	
昇平署曲谱十九种	1827年之后抄本	
承应曲谱六十九种	1827年之后抄本	
昇平署曲谱	1827年之后抄本	
昆腔单出戏曲谱	1827年之后抄本	
昆腔单出戏	1827年之后抄本	
疑谶曲谱	1854年抄本	
清音雅度	1859年抄本	
昆曲剧本散折	1860年抄本	
补过斋曲谱	1887年抄本	
昆曲曲谱（无名氏）	约1894年抄本	
昆剧手抄曲本一百册	约1900年抄本	
哭相哭魁星曲谱	1913年抄本	
杨妃舞盘总谱	1919年抄本	

名称	成书年代、版本	备注
弹词总本曲谱	1919年抄本	
俞粟庐自书唱片曲谱	1940年京都桑名文星堂依据抄本影印本	
乐在其中	约1945年抄本	
昆曲谱零碎	民国抄本	
酒楼尺字调	民国抄本	
闻铃小工调	民国抄本	
粟庐曲谱	1945年依据抄本影印本 1953年香港版，1991年台湾版，1996年台湾版重印，2011年上海辞书出版社本	
长生殿曲谱（下）	抄本	
召阁曲谱	清代抄本	
长生殿絮阁曲谱	抄本	
惊变埋玉冥判等曲谱	抄本	
清音乐曲	抄本	《傅藏提要》著录为“清光绪间范氏抄本”。
昆曲曲谱	抄本	《傅藏提要》著录为清杨学昌、杨楷福抄本，然查书中并无二人信息，不知《傅藏提要》所据为何。
摘锦	抄本	
雨夹雪十番全谱	抄本	
昆曲谱	抄本	
昆曲散出十二折	抄本	紫记藏。
昆曲曲谱十三折	抄本	
昆曲曲谱集	抄本	
昆曲曲谱五集	抄本	
曲宗残存	抄本	

名称	成书年代、版本	备注
扢雅扬风	抄本	吟香草堂蓑衣格红格稿纸抄写。
紫云簃曲谱	抄本	结古欢室稿纸抄本。
秋生馆曲谱	抄本	
昭华琯曲谱	抄本	郭云丰藏。
聊以自娱斋曲谱	抄本	郭云丰藏。
戏剧词谱	抄本	
曲谱汇集	抄本	
消闲集	玩花轩抄本	
长生殿冥追雨梦身工谱	抄本	
详注身段剧本	抄本	齐如山藏。
曲谱	清代抄本	双红堂藏。
琴演尺工杂录	清代抄本	双红堂藏。

晒蓝本

名称	成书年代、版本	备注
昆曲折子剧本集	民国晒蓝本	《傅藏提要》著录为晒蓝本。

油印本

名称	成书年代、版本	备注
天韵社曲谱	1921年油印本	

（二）《长生殿》部分曲谱版本考证

1. 成书时间考

（1）《疑谶曲谱》抄录于1854年。

封面题“甲寅闰七月二十七日录于观心室”。明中期以来，甲寅年有：明神宗万历四十二年（1614年），清圣祖康熙十三年（1674年），清世宗雍正十二年（1734年），清高宗乾隆五十九年（1794年），清文宗咸丰四年（1854年），民国三年（1914年）。按无中气置闰的原则进行查考，上述6

个甲寅年中，该年有闰月的有：1854年，1914年。1854年闰七月小，1914年闰五月大。可知，该曲谱抄录于1854年确属无疑。

（2）《哭相哭魁星曲谱》抄录于1913年。

封面有“不知何日重兴”“陈铎嘉樑书”字样。卷末有跋：“太平年间，似此戏为有才人共赏之为最；今强盗国、乱天下，似此为无用费（废）物。不知可有重兴之日否。癸丑五月十九日。我被苦甚。中华强盗国。”可知，此谱抄于民国二年（1913年）。这一年正值民国初肇，国事频仍。该年的前一年，清帝退位，孙中山辞去临时大总统，袁世凯当选第二任临时大总统，中国的南北方正处于政治势力此起彼伏的关键时期，难怪陈铎有“中华强盗国”之叹。

（3）《杨妃舞盘总谱》抄录于1919年。

封面题“岁次己未闰七月初九日写于寿宁堂”。明中期以来，己未年有：明神宗万历四十七年（1619年），清圣祖康熙十八年（1679年），清世宗雍正十七年（1739年），清仁宗嘉庆四年（1799年），清文宗咸丰九年（1859），民国八年（1919年）。按无中气置闰的原则进行查考，上述6个己未年中，该年有闰月的有：1919年，闰七月大。可知此谱是为民国八年（1919年）农历闰七月初九日所抄录。

（4）《弹词总本曲谱》抄录于1919年。

封面右下角有篆字印文两方上下排列，阴文“筠石”，阳文“陈铎”，印文下有“制”字。此谱显然为陈铎所“制”（抄录）。《长生殿月宫闻乐总本曲谱》，封面题“岁次己未闰七月七日写于观心室中”。同上，可知此谱是为民国八年（1919年）农历闰七月初七日所抄录。

（5）《乐在其中》抄录于1945年以后。

封面“乐在其中”左右分别有小字“力求幽默”“哀而不伤”。目录叶用“华北广播协会”稿纸，天头有眉批“香苏正胃丸二粒左金丸合服”。此谱内容丰富，除昆剧折子11个，吹腔折子5个外，另有《荷珠配》《雅观楼》二剧（《荷珠配》按角色分录戏词，《雅观楼》并录曲牌工尺、锣鼓

经。），曲牌若干，国画技法、琵琶技法、古琴技法、评书开场、八角鼓曲词、律吕介绍、音韵介绍等等。此外还有剪报若干（其中一页注明“民国卅三年”），溥侗（西园）先生手札一通，赵翁手札一通。“自谱”部分，是作者于民国卅四年为银光剧团话剧《文天祥》剧中歌曲所谱的乐曲。银光剧团为1942年在沈阳成立的进步话剧团，经常演出爱国话剧，如《屈原》《文天祥》等。民国卅四年为1945年，可见该谱成书当在1945年之后。

2. 作者考

（1）《疑谶曲谱》为陈铎祖父陈金雀所抄，《弹词总本曲谱》《杨妃舞盘总谱》《长生殿月宫闻乐总本曲谱》为陈铎所抄。

《弹词总本曲谱》封面上有篆文圆形印文一处“�石”，有手写“铎”字一个，可知是陈铎于观心室中所抄。同时，《疑谶曲谱》字体为楷；《杨妃舞盘总谱》《弹词总本曲谱》《长生殿月宫闻乐总本曲谱》三谱字体相同，均为行草，且字迹相同。不仅如此，《长生殿杨妃舞盘总本曲谱》与《长生殿月宫闻乐总本曲谱》封面题名格式相同，两者字体选用正好相对，《长生殿杨妃舞盘总本曲谱》中“长生殿”三字为隶书，“杨妃舞盘总本曲谱”为行书，《长生殿月宫闻乐总本曲谱》中“长生殿”三字为行书，“月宫闻乐总本曲谱”为隶书，右侧著录时间格式相同，两谱共有的部分“岁次己未闰七月”“日写于”字迹完全相同，《弹词总本曲谱》虽未著录抄录时间，但“总本曲谱”四字行书与《长生殿杨妃舞盘总本曲谱》之“总本曲谱”四字行书高度相似，可知两谱同出一手。同时，《弹词总本曲谱》封面右下角有篆字印文两方，上下排列，阴文“�石”，阳文“陈铎”，印文下有“制”字；《长生殿月宫闻乐总本曲谱》封面上有篆文圆形印文一处“�石”，有手写行书“铎”字一个。综合以上信息，可以断定这三个谱子都是陈铎所抄。

又《杨妃舞盘总谱》《长生殿月宫闻乐总本曲谱》抄写时间仅隔一天（闰七月初七日、闰七月初九日），可以推知“观心室”“寿宁堂”均为陈铎家中室名、堂名（从世情上推断，陈铎不太可能跑到别人家抄录谱子）。

反过来再看，《疑谶曲谱》，其抄录时间为清文宗咸丰四年（1854年），与三谱抄写时间相差65年。无独有偶，《疑谶曲谱》封面亦有“录于观心室”的题字，综合上面三谱的信息可以明了，观心室的确为陈铎家中的室名，且此室存留时间较长，至少有六七十年的历史，《疑谶曲谱》的抄录者也应当是陈铎的祖父或曾祖父，或者祖父辈、曾祖父辈（古人结婚较早，一般二十岁即有后代，二十年一代，则65年的时间，至少有三代人）。

又《傅惜华古典戏曲曲谱身段谱丛刊提要》中《碧蕖馆藏昆剧曲谱身段谱源流考》之“金匮陈氏家族抄本”节提到陈金雀（1791~1877或说1800~1877）是昆剧小生名家，其子寿峰（1854~1903）是全福昆腔科班的总教习，寿峰有子嘉樑、嘉栋等，“从《哭相哭魁星曲谱》封面所题‘陈铎嘉樑书’可知，嘉樑之名应是陈铎”，则陈铎为陈金雀之孙，而《疑谶曲谱》成书于1854年，正是陈寿峰出生的这一年，因此《疑谶曲谱》为陈铎祖父陈金雀手抄无疑。而观心室，也是陈氏家族祖辈流传下来的“产业”之一。

十分有趣的是，四谱中，有三谱都注明是在“闰七月”抄录的，在暑期抄曲是不是陈氏家族的一项家传喜好，不得而知，但从中可以看出陈氏家族在抄录曲谱上的传续性。

（2）《酒楼尺字调》《闻铃小工调》为同一人所抄。

《酒楼尺字调》《闻铃小工调》均为蓑衣格红格稿纸抄写（红格为傅藏注明），其行款、字体均相同，均为每页两竖行、两斜行，竖行写曲辞，斜行注工尺，均为正楷字。通过比对，可以发现，两谱的字迹相同，如《酒楼尺字调》第227页末字“见”与《闻铃小工调》第319页第一竖行第五字“见”，笔画、笔势、结体一模一样，前谱第229页中三个“人”字与后谱第319页末字、第320页第一竖行第八字、第二竖行第五字（均为“人”字），均极为相似。从全篇来看，两谱字体在笔势上相同，横笔均是左低右高，长捺笔均为一波三折，是典型的正楷笔势。不仅如此，两谱的工尺谱字书写习惯均相同，谱字笔迹也相同。另外，两谱扉页的格式也相同，均为大

字写出目，右下小字注明笛色，且两谱“调”字笔迹极其相似。综上，这两种曲谱应是同一人抄写，很可能是同一套曲谱中的两个零种。惜乎两谱除了封面和扉页上注明的出目、笛色信息之外，再无其他可以辅助判定的信息，所以无法判定两谱是何人何地何时抄成。不过，两谱用的蓑衣谱红格稿纸，倒可以为时间断限提供信息。这种蓑衣格红格稿纸应该在民国时期较为常见。

（3）《昭华琯曲谱》《聊以自娱斋曲谱》为郭云丰所藏。

《昭华琯曲谱》：共十集。每集卷首均有“对酒当歌”“山高月小水落石出”“瑞田”篆字阳文印。除岚集外，每集目录页均有“小红低唱我吹箫”篆字阳文印，“郭云丰印”篆字阴文印。每集正文第一叶均有“明月清风化我”篆字阳文印。该谱对同一字的不同唱腔并列记录。

《聊以自娱斋曲谱》：玉柱谱。共六集。每集卷首有“小红低唱我吹箫”“山高月小水落石出”“瑞田”篆字阳文印。每集目录叶有“郭云丰印”篆字阴文印。每集正文第一叶有“对酒当歌”篆字阳文印。该谱对同一字的不同唱腔并列标出。每集体例并不完全一样，有的只收曲辞唱腔，不收念白，有的则曲白兼有，甚至还有锣段、科介等。该谱与《昭华琯曲谱》当为同一人所藏。两谱的字迹大有不同，《昭华琯曲谱》字迹较为正峻，《聊以自娱斋曲谱》字迹大多较为娟秀，两谱应该不是一人所抄，而是一人所藏，藏家郭云丰，或字瑞田。

《遏云阁曲谱》版本考

⊙李俊勇

内容提要　《遏云阁曲谱》是近代刊行的第一部昆曲戏宫谱，体现了清宫、戏宫合流的倾向。该谱由上海著易堂初版于1893年，铅字印行，后不断再版重印，至第十二版又附《学曲例言》发行，最为常见。而《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》《中国音乐词典》《续修四库全书》《中国音乐书谱志》《曲谱研究》等或误以该书为刻本，或误以该书初版于同治九年，皆误。

关键词　《遏云阁曲谱》　戏宫谱　版本　著录辨误

《遏云阁曲谱》是昆曲曲谱中目前所知第一部公开出版的戏宫谱，也是自乾隆时期《纳书楹曲谱》和《吟香堂曲谱》之后，曲谱出版沉寂百年以来，首部刊行的曲谱。此前刊行者，都是《南词定律》《九宫大成》《纳书楹曲谱》《吟香堂曲谱》等清宫谱，即只载曲词和工尺，不加宾白，仅供清唱之用。而附宾白者，又多是《缀白裘》等仅有文词，没有乐谱的文学剧本。《遏云阁曲谱》的出版，既体现了近代以来清宫、戏宫合流的倾向，又促成了此后曲谱出版繁荣局面的到来，并且成为后出之谱包括新订谱、影印谱和译谱的一个重要源头，今日昆曲舞台演出的部分折子戏，其乐谱和剧本在《遏云阁曲谱》中也已大体定型。可见，《遏云阁曲谱》对于昆曲历史和

音乐的研究极为重要，但其版本著录却最为混乱，故有必要对其版本做详细调查与梳理，并对相关著录错误或失当处进行辨析。

一、曲谱编纂

《遏云阁曲谱》，目录页题南清河王锡纯熙台氏辑，苏州李秀云拍正。卷首有遏云阁主人同治九年（1870年）所作序文，慨于《纳书楹曲谱》之有曲牌而无宾白，《缀白裘》虽宾白曲文俱全，而与当日演习又多不合，且无工尺，于是“变清宫为戏宫”，曲文宾白俱全，又“旁注工尺，外加板眼，务合投时以公同调”，乃有是编。初欲编辑多集，故初版内封题“遏云阁初集曲谱”，正文卷首目录亦题“遏云阁曲谱初集总目”。

该谱收传奇、杂剧、时剧共18种87出，计有：开场戏：《上寿》《赐福》。《琵琶记》：《称庆》《规奴》《嘱别》《南浦》《坠马》《辞朝》《关粮》《抢粮》《请郎》《花烛》《吃糠》《赏荷》《思乡》《剪发》《赏秋》《描容》《别坟》《盘夫》《谏父》《弥陀寺》《廊会》《书馆》《扫松》《别丈》。《长生殿》：《定情》《赐盒》《酒楼》《絮阁》《窥浴》《鹊桥》《密誓》《惊变》《埋玉》《闻铃》《哭像》《弹词》《见月》《雨梦》。《绣襦记》：《乐驿》《坠鞭》《入院》《扶头》《劝嫖》《调琴》《卖兴》《当巾》《打子》《收留》《教歌》《莲花》《剔目》。《邯郸梦》：《扫花》《三醉》《番儿》《云阳法场》《仙圆》。《南柯梦》：《花报》《瑶台》。《牡丹亭》：《学堂》《劝农》《游园》《惊梦》《寻梦》《冥判》《拾画》《叫画》《问路》。《紫钗记》：《折柳》《阳关》。《幽闺记》：《走雨》《招商》《拜月》。《水浒记》：《借茶》《活捉》。《西厢记》：《佳期》《拷红》。《孽海记》：《思凡》《下山》。《西楼记》：《赠马》。《玉簪记》：《问病》。《疗妒羹》：《题曲》。《双红记》：《青门》。《慈悲愿》：《认子》。《四声猿》：《骂曹》。《精忠记》：《扫秦》。其剧目的取舍，也体现了戏宫谱的特

点，如以《上寿》《赐福》二出置首，此种开场戏为梨园所演而清宫谱多不收。《纳书楹曲谱》之正集，以《琵琶记》为例，所选多生旦戏，曲腔繁复，盖因其为清唱谱，此类细曲较易美听之故。而《遏云阁曲谱》所选如《坠马》《关粮》《抢粮》等出，《纳书楹》正集俱未收，因《坠马》诸出乃净丑戏，多粗曲，故为《纳》所不取，而奏之场上，恰可调剂冷热，故宜为《遏云阁曲谱》所收。

相对于《纳书楹》《吟香堂》《九宫大成》等清宫谱，《遏云阁曲谱》在记谱形式上也发生了很大的变化，主要体现在三个方面：1. 弃宫调而标笛色。宫调自明以来即在以昆腔为主体的南北曲中失去标示乐调的作用，原唐宋燕乐以宫调统系乐调音高与调式之意义已失掉，仅用于曲牌分类而已。《九宫大成》于谱中仅标宫调，而凡例中已言及笛色。叶堂之《纳书楹曲谱》，依《九宫大成》标示宫调，又于部分折子与曲牌标示笛色。而到了《遏云阁曲谱》，不标宫调，只标笛色，曲谱乐调标示与舞台演出实际相一致，此后出版之曲谱，皆效法《遏云阁曲谱》之例。2. 记谱符号更加完善。节奏符号上，《纳书楹曲谱》中除《西厢记曲谱》重印版外，均不点小眼，《遏云阁曲谱》则于一板三眼和一板三眼加赠板的曲子悉点小眼。基本谱字，《遏云阁曲谱》参考抄本，低音的上、尺、工、凡，在末笔加向左下的斜撇来表示，在刊刻和排印的曲谱中，大概是仅有之例。唱腔口法上，《纳书楹》虽有部分标记，但未为通例，口法的学习，主要还是依靠“口传心授”与善歌者的“自能生巧”。《遏云阁曲谱》则普遍加注口法符号，更便学习，主要有：（1）豁腔，专属去声字，《遏云阁曲谱》标作：“㇏”，并且严分阴去和阳去。阴去声，腔头第一个工尺后标作“㇏”，而阳去声字则以小一号的工尺谱字标在腔头第一个谱字的右上角，如《惊梦》折中，【山桃红】之“上”字，其腔格为：“尺^{六}工尺上”，“恋”字，腔格为：“尺^{六}工尺上”。（2）嚯腔，上声特有腔格，《遏云阁曲谱》很少标注，偶尔一见者，则以比正腔小一号谱字也标在右上角，其音低于正腔，如《惊梦》折中的【绵搭絮】，“雨”字腔格为：“尺^{上}”。（3）叠

腔，主要用于平声字，多在原谱字后标一个或两个到三个“、”来表示，如“尺、、上四”等。3. 《遏云阁曲谱》之乐谱为横式，即曲词竖排，每个字对应的乐谱则在该字右侧横排，一行可尽。比先前《九宫大成》和《纳书楹》的竖式即一炷香式也称玉柱式较为进步，因竖式，字与字间距离有限，遇工尺较长者，必须另起一列，一字之谱，须做两列甚至三列，视唱多有不便。这种横式曲谱为《遏云阁曲谱》所独有，也启发了后来更便于书写和视唱的蓑衣式工尺谱。

二、版本源流

《遏云阁曲谱》，以上海著易堂于清光绪十九年（1893年）出版者为最早。该谱铅字印刷，线装一函八册。封面题：“新刻遏云阁曲谱”，内封前半页题：“遏云阁初集曲谱”，上款“光绪癸巳仲冬”，下款“卢钧甫题签”，封面与内封笔迹皆出卢氏之手，后半页或空白或加盖红色版权章“版权所有，著易堂印”。所谓“新刻”，一般即为初版，为书坊标榜用语，并非另有旧刻。元明以来出版的大量小说戏曲作品，初印时多用“新刊”“新刻”之词以为招徕，“新”者，过去未曾刊印之谓。此谱虽题“新刻”，然并非刻本，已是铅字印制，因传统印刷多为雕版木刻，不过沿袭旧称而已。自晚清铅字印刷传入以来，“新刻”“新刊”之所谓的“刻”和“刊”已并非专指雕版印刷，而是广义上的“印行”“出版”之义，故今日激光照排，仍题曰“刊行”者，取印行之义也。至有拍卖会及网络上拍卖《遏云阁曲谱》者，标为“木刻本”，观其展品，都是铅印本，并非木刻。虽有“新刻”二字佐证，但因该谱前有遏云阁主人于同治九年所作序文一篇，依传统版本鉴定方法，说明可能有同治版的存在，今人著录亦多云同治初版。但在民国九年即1920年印行的《遏云阁曲谱》中，已标明版次信息：“纪元前十九年十月初版，民国九年十一月十二版”，所谓“纪元前”指民国纪元以前，“十九年十月”正好是“光绪癸巳仲冬”，即光绪十九年（1893年），

说明“光绪癸巳”刊行者确为初版。而著录为同治初版者，或所见曲谱已失去版权页，便据序文落款时间认为该书刊于同治九年，结论自然错误；或虽见版权页而据此序文落款仍认为有同治九年一种，这种推测有其合理成分，但就目前所能见者而言，尚不能证实。此谱再版时，封面已题：“遏云阁曲谱 上海著易堂书局发行”，与后来多次重印时封面相同，题签则改为指岩所书，内封前半页仍与初版同，或因循未动，或此时《遏云阁曲谱》之编纂，尚欲有二集、三集之续，故仍因初版，题“遏云阁初集曲谱”。后半页版权标识：“著易堂印，版权所有”已为墨色，且标价格：“每部定价洋八元”，分装十二册。此后又不断重印，印刷形式也由铅印渐改为石印，至民国九年即1920年已印行十二次。后来发行诸本，封面多题“遏云阁曲谱 上海著易堂书局发行”，或仅题“遏云阁曲谱”，内封前半页则题：“遏云阁曲谱”，上款：“王锡纯辑”，下款：“指岩题”，封面笔迹同出此君之手。大概此时续编计划搁浅，或原二编、三编之稿失去，总之，著易堂已确定不再印行续编，故内封删去“初集”，径题“遏云阁曲谱”了。内封后半页则题：“上海著易堂印行”，或题“上海著易堂藏版”，均为线装十二册。自1920年第十二版起，又附天虚我生《学曲例言》一册发行。历次印行，除封面、内封和装订册数有异外，曲谱正文则完全一致。其印行，大体经历了三个阶段：封面题“新刻遏云阁曲谱”，内封题“遏云阁初集曲谱”，均由卢钧甫题签，一函八册者，是为初版，即前期；封面题“遏云阁曲谱”或“遏云阁曲谱 上海著易堂书局发行”，字迹为指岩所写，内封由卢氏题签，多装为十二册者，为重印，年代距初印当不远，为中期；封面、内封均由指岩题签，分装十二册且附《学曲例言》一册者，皆为重印，为后期。

该谱发行颇广，印次极多，尤以1920年及1925年印行者最为常见，皆附《学曲例言》。由于石印多次，版面已略显模糊，墨色浅淡不匀，不若初印本精美。后中华书局于1973年又据光绪十九年版重印，线装一函八册，印制精良，而发行特少。1996年，北京昆曲研习社为庆祝曲社成立四十周年影

印的内部资料《谷音曲谱》中，选收了《遏云阁曲谱》中数折。2002年，上海古籍出版社之《续修四库全书》将该谱影印。2009年，刘崇德教授主编的《中国古代曲谱大全》出版，也影印了《遏云阁曲谱》，并附《学曲例言》，所据底本为上世纪二十年代的石印本。2011年，周秦教授主编的《昆戏集存》亦收该谱，特因体例，将全谱所收之折子按曲体与时间，分置全书各处而已。又据洪惟助教授主编的《昆曲辞典》著录，台北的文广图书公司于1965年也有影印本出版，所据为铅印本，平装四册。

以上诸本，皆据1893年铅印本重印或影印，内容并无不同。而国家图书馆另藏有一种“遏云阁曲谱”，该谱封面及目录均题为“曲谱”，唯版心题“遏云阁曲谱”，线装一册，28页，32开，无版权页，大体为民国时期铅印本。《遏云阁曲谱》为单鱼尾，此则为双鱼尾；每出戏于标题下亦如《遏云阁曲谱》注明笛色如“小工调”“尺字调”之类；《遏云阁曲谱》半页三行，行二十字（仅指曲词，不计宾白），此则半页十一行，行二十六字（亦仅指曲词字数，不计宾白）。《遏云阁曲谱》于曲牌名不另加标识，此谱则加圆括号（ ）；共收昆曲折子戏十二出，分别为：定情，赐盒，弹词，哭像，折柳，阳关，佳期，扫秦，训子，拆书，西楼记，邯郸梦（按：原谱如此，有墨笔将西楼记与邯郸梦分别改为“楼会”“仙圆”，查谱中正文，所收即此两出，前十折皆为出名，此则为全本名，殊不类，改者是）。这十二折戏，《遏云阁曲谱》皆曾收录，文字内容全同。其重要区别在于，此谱虽名“曲谱”，却并无工尺谱，仅录曲词与宾白，不知何故。因该谱此前未见著录，仅见于国图收藏，姑附识于此。

三、著录辨误

《遏云阁曲谱》的版本，见于著录者颇多，然多纰缪，今辨析如下：

1. 《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》：“1925年上海著易堂书局印行，全

书2函12本，附有天虚我生《学曲例言》一卷。”[1]仅据所见著录，未对该谱版本做系统调查，容易误导读者，以为该谱只有这个版本或这个版本是最早的版本。又在该条所附书影下题：“扫叶山房刻本《遏云阁曲谱》。”与条目各自为政，自相矛盾。而书影所示，即为著易堂本，扫叶山房也从未刻过该书，所题全错。究其原因，大概有二：（1）当时书籍印刷，虽开始使用近代的铅字排印与石印，但书籍形态仍与传统木刻本的线装一样，著录者不查，误以为刻本；（2）著易堂铅印或石印的书籍，其形态都与当时上海地区其他出版机构印行者相似：三十二开、薄竹纸、浅蓝色棉布函套，这是当时流行的装帧形式。而扫叶山房的书发行量极大，最有名，二者又同在上海，著录者不加深究，一看装帧即题扫叶山房，可谓粗疏之极。而由于大百科全书的权威性质，学者一般都直接引用此书，便造成了更多错误。2. 《续修四库全书》：“据清刻本影印。”[2]所影印者亦为著易堂铅印本，当据初版封面所题“新刻”二字致误。3. 《中国音乐词典》：“扫叶山房刊本附载天虚我生《学曲例言》一篇。”[3]此因袭大百科全书之误，并将大百科全书之词条与书影说明捏合一处。4. 《曲谱研究》：“该谱初刊于同治九年，有扫叶山房刻本。较为常见的刊本是1925年上海著易堂本。全书共二函12册，并附天虚我生《学曲例言》一卷。”[4]据遏云阁主人同治九年序文，便定该谱初刊于同治九年，又据大百科全书，云有扫叶山房刻本，皆误。致误原因见版本源流与大百科全书条考辨。5. 《中国音乐书谱志》：“1，1870自序（工尺），2，1920上海著易堂书局。”[5]其所谓“1870自序”的一种是否就是同治九年的刻本？还是仅仅因为序言落款题为“同治九年”便另作一类？据该书著录，此《遏云阁曲谱》就藏在中国艺术

① 中国大百科全书编纂委员会：《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》，中国大百科全书出版社1983年版，第68页。
② 《续修四库全书第1757册》，上海古籍出版社2002年版，第437页。
③ 中国艺术研究院音乐研究所：《中国音乐词典》，人民音乐出版社1984年版，第95页。
④ 周维培：《曲谱研究》，江苏古籍出版社1997年版，第250页。
⑤ 中国艺术研究院音乐研究所资料室：《中国音乐书谱志》，人民音乐出版社1994年版，第31页。

研究院，我们经过调查，发现《书谱志》著录的这个“1870自序（工尺）”本就是著易堂本，并非1870年刊行。据自序时间“1870自序（工尺）”与出版时间地点“1920上海著易堂书局”，便将版本著录为两种，标准颇为混乱。序言落款时间可以作为鉴定版本的重要依据，但序言落款时间并不就绝对代表刻印的年代，更不能作为著录的分类标准。除非它所著录的书有多篇序言，且各本所载序言有所不同，又无其他版刻时间标识，才可做版本分类依据。实际上，前者是序言时间而非版次信息“光绪癸巳”，后者则是版次信息“民国九年十一月十二版”而非序言时间。《书谱志》又在“1870自序”后加括号，内注“工尺”，而“1920上海著易堂书局”后无注，好像后者不带工尺谱，实则二者皆有工尺。这是标准不一，著录随意造成的错误，或是直接抄录馆藏卡片未检原书所致。6. 《中国戏曲研究书目提要》：“清同治九年（1870）上海著易堂书局影印本。上海扫叶山房石印本。”[1]影印则必有底本，底本何在？据2000年上海社会科学院出版社出版的《上海出版志》所载，著易堂于1890年才由涂紫巢、涂筱巢父子在上海创立，如何能在同治九年印书？而所谓“上海扫叶山房石印本”，由于该书所著录的《遏云阁曲谱》亦为中国艺术研究院所藏者，实亦著易堂书局印本而已。

（作者：河北大学文学院）

---

① 中国艺术研究院戏研所资料室：《中国戏曲研究书目提要》，中国戏剧出版社1992年版，第268页。